

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA
E COMUNICAÇÃO

CAROLINA BRITTO VALENTIM ELIAS

Conceitualismos Latino-americanos:

Um olhar subversivo, uma desobediência estética, uma memória do corpo

São Paulo
2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA
E COMUNICAÇÃO

Conceitualismos Latino-americanos:

Um olhar subversivo, uma desobediência estética, uma memória do corpo

Carolina Britto Valentim Elias

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos.

Orientadora: Profa. Ma. Cláudia Vendramini Reis

São Paulo
2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores e professoras do CELACC pela dedicação, assim como a toda a equipe. Agradeço à minha orientadora, a Profa. Ma. Cláudia Vendramini Reis, pelas trocas e indicações, pela atenção aos detalhes e sobretudo pela motivação. Também gostaria de agradecer aos e às colegas de classe pelos debates inspiradores nesses últimos dois anos, particularmente conturbados politicamente.

Agradeço à Graciela Carnevale e à Alejandra Coz Rosenfeld, filha de Lotty Rosenfeld, pela gentileza de conceder a permissão de uso das imagens dos arquivos de *Tucumán Arde* e do CADA, respectivamente.

Agradeço ainda à minha família por todo o apoio sempre, e em especial agradeço ao Valentin pela cumplicidade ao me acompanhar com intensidade nas reflexões que levaram à realização desta pesquisa.

**CONCEITUALISMOS LATINO-AMERICANOS:
Um olhar subversivo, uma desobediência estética, uma memória do corpo¹**

Carolina Britto Valentim Elias²

Resumo: O seguinte trabalho propõe explorar as narrativas das práticas conceituais durante os períodos ditatoriais das décadas de 1960 a 1980 no Cone Sul, mais especificamente através do estudo de dois trabalhos coletivos: *Tucumán Arde* na Argentina e o grupo CADA no Chile. Busca-se analisar como essas manifestações artísticas resistiram e se reinventaram em contextos repressivos, e as relações entre estética e política que tais experiências nos revelam no plano do sensível. Pretende-se refletir ainda sobre as estratégias de resistência dessas práticas frente à censura e sobre as singularidades e contradições que caracterizam os chamados conceitualismos latino-americanos.

Palavras-chave: Arte e política. Conceitualismos latino-americanos. Estratégias de resistência. *Tucumán Arde*. Grupo CADA.

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos.

² Bacharel em Ciências Sociais pela FFLCH-USP (2003-2006), pós-graduanda em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos no CELACC, Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação, ECA-USP (2019-2020). Tem pesquisado sobre temas nas áreas de antropologia urbana e cinema e trabalha como tradutora nos idiomas inglês, português, espanhol e francês.

Abstract: The following essay explores the narratives of conceptual practices during the dictatorial periods of the 1960s and 1980s in the Southern Cone, more specifically through the study of two collective works: *Tucumán Arde* in Argentina and the CADA group in Chile. The author seeks to analyze how these artistic manifestations resisted and reinvented themselves in repressive contexts, and the relation between aesthetics and politics that such experiences reveal in the dimension of the sensible. The author also aims to reflect on the resistance strategies of these practices in the face of censorship and on the singularities and contradictions that characterize the so-called Latin American conceptualisms.

Key words: Art and politics. Latin American Conceptualisms. Resistance strategies. *Tucumán Arde*. CADA group.

Resumen: El siguiente ensayo propone explorar las narrativas de las prácticas conceptuales durante los períodos dictatoriales de las décadas de 1960 a 1980 en el Cono Sur, más específicamente a través de dos trabajos colectivos: *Tucumán Arde* en Argentina y el grupo CADA en Chile. Se busca analizar cómo esas manifestaciones artísticas resistieron y se reinventaron en contextos represivos, y las relaciones entre estética y política que tales experiencias nos revelan en la dimensión de lo sensible. Pretende reflexionar aun sobre las estrategias de resistencia de esas prácticas frente a la censura y sobre las singularidades y contradicciones que caracterizan los llamados conceptualismos latinoamericanos.

Palabras clave: Arte y política. Conceptualismos latinoamericanos. Estrategias de resistencia. *Tucumán Arde*. Grupo CADA.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Grafite de "Tucumán Arde" na cidade de Rosário.....	26
Figura 2 – Cartaz da “Primeira Bienal de Arte de Vanguarda”.....	27
Figura 3 – Mural com recortes de jornais sobre a situação tucumana.....	29
Figura 4 – Entrada da mostra <i>Tucumán Arde</i> em Rosário.....	29
Figura 5 – Público na projeção de material filmado por artistas em Tucumán.....	30
Figura 6 – Adesivo elaborado por Juan Pablo Renzi.....	32
Figura 7 – Estêncil sobre sacos de leite distribuídos pelo CADA.....	37
Figura 8 – Inserção do texto do CADA na Revista <i>HOY</i>.....	37
Figura 9 – Panfleto lançado dos aviões durante a ação <i>Ay Sudamérica</i>.....	41
Figura 10 – Cartaz de <i>NO+</i> no Rio Mapocho, Santiago do Chile.....	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. Entre Contextos e Conceitos.....	10
1.1 Deslocamentos.....	12
1.2 <i>Escena de Avanzada</i>	15
1.3 O “político” da arte.....	19
2. Tucumán Arde.....	21
2.1 Por que Tucumán?.....	23
2.2 A pesquisa.....	24
2.3 A campanha.....	26
2.4 As mostras.....	28
3. CADA.....	33
3.1 <i>Para no morir de hambre en el arte</i>	36
3.2 <i>¡Ay Sudamérica!</i>	39
3.3. <i>NO+</i>	43
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	49

INTRODUÇÃO

São inúmeros os paradoxos por trás da “arte política”, entre concepções que priorizam ora um distanciamento ora um envolvimento do público, criticando sistemas políticos, circuitos de mercado ou instituições artísticas, entre desejos de provocar transformação ou conscientização social. Ainda que o debate em torno dessa questão não seja recente, a arte segue muitas vezes sendo considerada política por mostrar os estigmas da dominação. Determinadas experiências artísticas conceituais latino-americanas que ocorreram em contextos ditatoriais, parecem explorar outro entrelaçamento entre arte e política, sem se restringirem ao debate “forma e conteúdo”. Tais manifestações também possibilitam novas leituras quanto à atuação da arte como ação estético-política, indo além da clássica cisão entre movimentos artísticos e movimentos políticos.

Retomando o binômio “arte e vida” das vanguardas históricas, artistas da América Latina nos anos 1960 se lançaram à experimentação, deslocando suportes tradicionais, confrontando instituições de arte e sua lógica de mercado, refletindo sobre novas concepções de público e intervindo no espaço urbano e na vida cotidiana, sob a repressão dos regimes militares. Assim, em meio a rupturas institucionais, discursos subversivos e desobediências estéticas, estavam o medo da violência infligida no corpo e a censura iminente; fatores inerentes a essas práticas, que as distanciavam da arte conceitual desenvolvida principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Na tentativa de recuperar suas singularidades, tais práticas posteriormente seriam reunidas na cartografia dos *conceitualismos* – segundo abordagens bastante heterogêneas e não menos problemáticas –, nos quais o contexto teria um papel primordial, não somente nas formas de produção, mas também na ressignificação e criação de conceitos.

Este trabalho tem como intenção explorar essas narrativas e o cruzamento entre arte e política que caracterizou as práticas conceituais latino-americanas durante as ditaduras militares entre 1960 e 1980 no Cone Sul. Sem a pretensão de esgotar trajetórias de artistas específicos, nem a totalidade de suas obras, a pesquisa se concentra mais detalhadamente em dois trabalhos coletivos: *Tucumán Arde*, na Argentina e nas ações do grupo CADA no Chile. Busca-se explorar como essas manifestações artísticas resistiram e se reinventaram em períodos ditatoriais e quais estratégias de resistência elaboraram face à censura e à repressão do Estado. Apoiase essencialmente no trabalho de recuperação histórica e crítica da pesquisadora argentina Ana

Longoni³ (1967) a respeito da obra *Tucumán Arde* e nos escritos da teórica franco-chilena Nelly Richard⁴ (1948) sobre as ações do grupo CADA no Chile. A partir dessas duas experiências, pretende-se iniciar uma reflexão sobre como a relação entre arte e política em contextos autoritários se expressa no plano do sensível. No tocante à categorização dos chamados “conceitualismos latino-americanos”, pretende-se ainda apontar algumas de suas particularidades e contradições, apoiando-se principalmente nas reflexões de Ana Longoni novamente, e do artista uruguaio Luis Camnitzer⁵ (1937).

Por se tratar de um tema que exige um resgate histórico e conceitual para ser explorado, optou-se pela análise de conteúdo para a realização da pesquisa. Cabe explicitar que o contexto da pandemia de Covid-19 impediu a consulta de arquivos físicos e bibliotecas, tornando a consulta de arquivos on-line imprescindível, entre eles, o Archivos en uso, da Red Conceptualismos del Sur, o Memoria Chilena, da Biblioteca Nacional do Chile, e o International Center For The Arts Of The Americas (ICCA), do Museu de Belas Artes de Houston. Agradece-se o incansável trabalho de digitalização de materiais realizado por pesquisadores e pesquisadoras para facilitar o acesso a obras que em si foram pouco documentadas em seu momento, como é o caso de *Tucumán Arde* e das ações do CADA. Ainda quanto à metodologia, optou-se por não traduzir as citações originais em espanhol como tentativa de acercar o leitor(a) brasileiro(a) ao ambiente psíquico e ao momento histórico das personagens estudadas e suas ideias, considerando a proximidade dos dois idiomas. Ademais, o fato desta pesquisa estar inserida no quadro do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação reforça a busca por essa integração linguística.

A escolha de pesquisar coletivos artísticos que atuaram em meio a governos ditatoriais foi em parte motivada pelo ataque à cultura iniciado pelo governo de Jair Bolsonaro em 2019. O desmonte de instituições e políticas culturais seria a consequência de uma guerra mais profunda

³ Professora da Universidade de Buenos Aires, especialista nas relações entre arte e política na América Latina, mais especificamente na Argentina desde meados do século XX até a atualidade. Desde 2018 é diretora de Atividades Públicas no Museu Reina Sofía na Espanha. O trabalho de Longoni nos interessa por sua transversalidade e interdisciplinaridade; na pesquisa acadêmica, em projetos curatoriais com artistas das vanguardas argentinas dos anos 1960, por seu trabalho de resgate arquivístico e na fundação da *Red Conceptualismos del Sur* em 2007.

⁴ Teórica, fundadora da *Revista de Crítica Cultural* (1990-2008), Richard explora as áreas da crítica literária, história da arte, estética, filosofia, e teoria feminista. Próxima dos membros do grupo CADA, seu trabalho é fundamental para o estudo da vida cultural chilena durante a ditadura de Pinochet, assim como no período da transição democrática.

⁵ Pintor, artista visual e teórico, uruguaio nascido na Alemanha, reside nos Estados Unidos desde os anos 1960, Camnitzer nos interessa primordialmente por sua relação com os conceitualismos latino-americanos, seja no seu testemunho como artista diretamente envolvido, seja na sua abordagem como curador e pesquisador.

contra a cultura em acepção ampla, entendida como um conjunto de processos de construção de sentidos que passa pela valorização de formas simbólicas em determinado contexto sócio-histórico. Formas simbólicas que orientam saberes, subjetividades, ações coletivas, modos de vida, porém que não deixam de ser, de certa forma, desconstruídas e reinterpretadas de maneira contínua no espaço do comum. Vivemos um embate entre o processo de desconstrução de uma “identidade nacional”, herdeira de nossa matriz colonial, e um retrocesso conservador que pretende reafirmar essa nação imaginada, apelando inclusive a uma volta às armas. A lógica capitalista-racista-patriarcal, reforçada nas ditaduras militares, que transparece em diversas dimensões da sociedade, entre instituições, relações cotidianas e o próprio inconsciente, nos remete a amarras e traumas que marcam, mesmo que de maneira distinta, a história dos países no Cone Sul. Reconhecer feridas abertas hoje, que não deixam de ser ecos de silenciamento e violações passadas, tornou-se ato vital na busca por mudanças em regimes de visibilidade e representatividade, mas sobretudo nos meios de participação na esfera política. A arte, na sua relação com a política, permite-nos questionar esses regimes para vislumbrar outros caminhos possíveis, segundo outras dinâmicas, pois são espaços de expressão de conflitos e de atuação social.

Estudar as práticas conceituais latino-americanas, sob as distintas perspectivas dos conceitualismos é ainda uma forma de questionar a lógica hegemônica por trás de uma história da arte “oficial”; de propor uma abordagem mais transversal, trazendo elementos para pensar a construção de outras histórias. Na medida justamente em que descentraliza eixos preestabelecidos e debate suas linearidades, trata-se de uma concepção estético-política que nos ajuda a refletir sobre as fronteiras epistemológicas que envolveram e ainda envolvem as práticas artísticas nos países do Sul.

*El arte no desaparecerá en la nada,
desaparecerá en el todo.*

Julio García Espinosa (1970)

1. ENTRE CONTEXTOS E CONCEITOS

A efervescência da década de 1960, profundamente marcada por manifestações sociais e acontecimentos políticos, repercutiu de maneira intensa nas práticas de diversos grupos artísticos do Cone Sul. O prolongamento da Guerra do Vietnã (1955-1975) provocou protestos pelo mundo afora contra o avanço imperialista dos Estados Unidos, em plena Guerra Fria com a União Soviética. Em 1965, forças da marinha dos EUA invadiriam Santo Domingo para acabar com uma rebelião constitucionalista, deixando um saldo de milhares de mortos na República Dominicana. Estudantes ocuparam as ruas em maio de 1968 na França contra instituições conservadoras e em outubro do mesmo ano os movimentos estudantil e sindical se reuniram na *Plaza de las Tres Culturas* na Cidade do México para protestar contra o autoritarismo do governo, incidente que ficou conhecido como o Massacre de Tlatelolco. A luta contra o imperialismo ianque perdeu um dos seus líderes latino-americanos mais importantes em 1967, com o assassinato de Ernesto “Che” Guevara na Bolívia. O triunfo da Revolução Cubana em 1959 teve especial repercussão nas organizações de esquerda latino-americanas, ao representar uma vitória do socialismo no continente em que regimes ditatoriais que começavam a se alinhar. O Brasil sofreu o golpe civil-militar de 1964; em 1966, Juan Carlos Onganía liderou o golpe na Argentina, que sofreria uma ditadura civil-militar ainda mais violenta a partir 1976; em 1973 ocorreu o golpe no Uruguai impulsionado por Juan María Bordaberry e no mesmo ano o Chile viveu o bombardeio do palácio La Moneda liderado por Augusto Pinochet. A ideia de uma revolução era iminente; entre mover-se pelas brechas ou empreender a luta armada, artistas e militantes confrontavam a legitimidade do sistema capitalista e do autoritarismo político. “Cambios históricos recientes demuestran que no se puede ser revolucionário en arte y reaccionario en política.”, escreveu em 1966, o teórico argentino Oscar Masotta⁶ (1969 apud LONGONI, 2017, p. 167).

Luis Camnitzer (2008) fez alusão inclusive a um “latino-americanismo” de tom bolivariano, anti-imperialista, que ultrapassava a esfera da política, das práticas de guerrilha, dos

⁶ MASOTTA, O. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969.

sindicatos e movimentos sociais de esquerda, e que permeava o âmbito das artes nesses anos. Grupos artísticos, influenciados por esse ambiente revolucionário, intensificaram suas preocupações em torno das relações entre arte e vida através de suas práticas, questionando as estruturas do poder, e o clamor por um processo de desinstitucionalização não se aplicava apenas ao circuito das artes, mas também à política. Pensar o entrelaçamento da arte com a vida refletia ressignificar, contextualizar e criar situações para a circulação de ideias em meio a tensões sociais e regimes autoritários. Tratava-se de um elo entre a almejada revolução social e uma espécie de vanguarda artística, uma busca pela fusão entre práxis revolucionária e práxis estética, indo muito além de uma ruptura formalista. Muitos artistas começaram a explorar a arte como uma forma de fazer política, na qual esta deixaria de ser apenas um adjetivo e se tornaria forma; deixaria de concentrar-se apenas no conteúdo e se realizaria na sua prática. Fosse na sua aproximação com a poesia, com a pedagogia, no uso do texto ou de materiais precários na criação dessas experiências, indagava-se acerca da separação entre obra de arte e realidade. A arte como instrumento de subversão, “[...] no negar la politicidad del arte [...]”, ressalta Longoni (2018, p. 7) em alusão às ideias do artista argentino Juan Pablo Renzi, ou ainda a arte como “modo de pensar”, escreveu Mari Carmen Ramírez (2006, p. 185), evocando o conterrâneo de Renzi, Roberto Jacoby.

As práticas artísticas passaram a destacar o processo que integrava a sua práxis, e o que se cunhou posteriormente como conceitualismos latino-americanos ou ainda conceitualismos do Sul, se refere mais a estratégias, manifestações e experiências do que a um movimento artístico. Os conceitualismos, dessa maneira, consistiram menos em uma oposição formalista a estilos precedentes, do que em uma confluência de tendências diversas, cujas fronteiras eram movediças (RAMÍREZ, 2006). Portanto, discutir as práticas artísticas na América Latina nesses anos, implica reconhecer uma cartografia móvel, heterogênea e complexa e, ainda que possamos identificar preocupações em comum, cada experiência detém sua dialética, estando intimamente ligada ao seu contexto. A própria categorização dessas práticas poderia se mostrar problemática, pois grande parte dos artistas desse período na América Latina lutava justamente para se desvincular de qualquer tipo de classificação. Eram várias as suas versões, origens e temporalidades; eram experiências que pareciam se esquivar de nomenclaturas rígidas.

1.1 Deslocamentos

Entre as tendências e singularidades das práticas artísticas, pode-se destacar a questão da desmaterialização da arte, que reivindicava a arte de domínio público, de trabalhos não colecionáveis em uma crítica à arte objetual. Segundo Camnitzer (2008), a desmaterialização era vista como estratégia comunicacional, não como meta em si, tornando-se um veículo oportuno para a expressão política, acessível, de baixo custo, assim como na escolha de materiais. Havia algo de efêmero, de imediato e até de autodestrutivo, como o ato de Eduardo Ruano de jogar um tijolo contra sua própria obra⁷; uma arte destinada a desaparecer e reaparecer em outros formatos, em outros tempos (LONGONI, 2018).

A atenção passava do objeto à interação com um público “não especializado”, os artistas elaboravam novas técnicas de comunicação com o uso direto do texto. Mais do que confrontar forma e conteúdo no sentido estrito, pretendia-se explorar as possibilidades de interlocução com o público. Queria-se fazer arte para o espectador comum, representante do povo em um sentido amplo, sensibilizá-lo, incluí-lo no processo de tomada de decisões em uma aproximação estética à esfera política. A esse respeito, Camnitzer evoca as palavras do poeta neoconcreto Ferreira Gullar⁸ (1982-1983 apud CAMNITZER, 2008, p. 183) “[...] o não-objeto, não é uma representação, é uma presença concreta, em um espaço real, não metafórico, é informação desmaterializada [...]” e “[...] sem o espectador, o trabalho existe somente como potencialidade [...]”, ou ainda Nicanor Parra, cujo “ato poético” seria um estímulo às experiências do espectador; uma versão desmaterializada do poema, uma transferência das técnicas do fazer, do processo, ao ato de encontrar, “qualquiera puede encontrar” e assim a criação se tornaria acessível a todos (CAMNITZER, 2008, p. 191). Recordamos também o trabalho “Caminhando” de Lygia Clark e os “Parangolés” de Hélio Oiticica como propostas de uma arte que se faz com o espectador. Mencionada por Frederico Morais (1970, p. 53) em seu célebre texto, “Contra a arte afluyente. O corpo é o motor da ‘obra’”, a obra de Clark não existe, “[...] se o espectador não se propõe a fazer a experiência [...]”. Trata-se de uma visão

⁷ Em 1968, como participação do Prêmio *Ver y Estimar*, realizado no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, o artista então com 23 anos instalou uma réplica do painel oficial em homenagem ao presidente dos EUA assassinado em 1963, John Kennedy. Faziam parte da obra a imagem protegida por um vidro e um tijolo de chumbo colocado no chão. No dia da inauguração, Ruano e um grupo de amigos invadiram o museu e Ruano agarrou o tijolo e o atirou contra o vidro, gritando "Fora Ianques do Vietnã!" (cf. LONGONI, 2018, p. 7).

⁸ GULLAR, Ferreira. La teoria del No-objeto, **O DOS**, n. 1, p. 21, 1982-1983. (Texto original escrito em 1959).

da arte como vivência, como situação, como proposta; a antiarte e a descoberta do corpo como canal motor, em que, mesmo na precariedade total, ele ainda persista e vire mensagem.

Já Ricardo Carreira, artista e poeta argentino, traz a sua proposta de *deshabitación* para ilustrar que a arte poderia ser ao mesmo tempo comprometida e de vanguarda. Havia uma busca formal e uma eficácia política traduzidas na impossibilidade de se acostumar como uma condição à arte de vanguarda, “no habituarse”. Carreira⁹ (1968 apud LONGONI, 2017, p. 170) defendia a ideia de que, “[...] el compromiso del artista no debe medirse en términos de exigencia moral, sino por los grados de efectividad de este arte”. Com *Mancha de sangre*, de 1966, exposta na mostra em homenagem ao Vietnã da Galeria Van Riel de Buenos Aires, Carreira subverte a forma ao criar uma escultura vermelha em resina como uma mancha de sangue que poderia ser deslocada e ressignificada em múltiplos espaços, tanto em uma galeria ou museu, quanto na rua. Próxima à *deshabitación* de Carreira, está a noção de *revulsión* do também argentino Edgardo A. Vigo, para quem a arte nesse momento não era representação, mas apresentação, interpelando a ideia da arte como reflexo do mundo. Segundo Longoni (2017, p. 155) “presentar es señalar la condición material y construida del objeto artístico, su capacidad de invención”.

Questões como transmissão e recepção, em uma era marcada pelos meios de comunicação de massa, também impulsionaram algumas experiências artísticas que posteriormente se radicalizariam. Em outubro de 1966, na cidade de Buenos Aires, surge a “primera obra de arte de los medios de comunicación” (CAMNITZER, 2008, p. 231), um anti-*happening* organizado pelo coletivo *Arte de los Medios*, batizado pela imprensa como o “*happening* de um javali defunto”. Composto por Eduardo Costa, Roberto Jacoby e Raúl Escari, influenciados pelos escritos de Oscar Masotta, o grupo propunha *desfazer* uma obra de arte. Organizaram um *happening* que nunca existiu e o divulgaram à imprensa com dados precisos de sua localização e de seus participantes com fotos e entrevistas, em uma espécie de falsa reportagem que logo foi desmentida. Trabalharam com a informação, indo além da tese de Marshall McLuhan, de que *the medium is the message*¹⁰, ao discutir a própria verdade e validade do meio. Segundo Ana Longoni (2017, p. 166) “el objeto

⁹ CARREIRA, Ricardo. Compromiso y arte. I Encuentro de Arte de Vanguardia, Rosario, 1968.

¹⁰ Em 1964, o filósofo canadense criaria a expressão “o meio é a mensagem” em uma de suas principais obras, *Understanding Media: the extensions of man*, em que discute os efeitos dos meios de comunicação de massa na sociedade, destacando justamente o papel primordial do meio não apenas como veículo transmissor de conteúdo, mas como a própria mensagem.

no era evidenciar la falsedad de los medios, sino una idea mucho más de avanzada para la época: que los medios masivos son susceptibles de inventar un acontecimiento”. A obra em si não existia, uma vez que o evento nunca ocorreu, ou, ainda, passou a existir na forma como foi transmitida pelos meios de comunicação. Em um manifesto, escrito em julho do mesmo ano, o grupo declarou: “[...] una obra comienza a existir en el momento en el que la consciencia del espectador la constituye como ya finalizada [...]” e seguem, “[...] la creación consiste en dejar librada su constitución a su transmisión [...]” (COSTA; ESCARI; JACOBY, 1966, p. 2-3). Já em 1969, Jacoby faria seu “anti-poster” do Che com os dizeres, “Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared”, antecipando, em sua crítica, o efeito neutralizador da reprodução em massa da célebre fotografia de Guevara feita pelo cubano Alberto Korda em 1960.

A circulação das ideias se fazia inclusive através da apropriação de objetos cotidianos, retomando os *ready-mades* de Marcel Duchamp, porém atribuindo-lhes outras funções. Pensamos no trabalho de Cildo Meireles dos anos 1970, *Inserções em circuitos ideológicos*¹¹, do qual fizeram parte o *Projeto Coca-Cola*, que consistia em circular em garrafas da bebida mensagens anti-imperialistas, e o *Projeto Cédula*, que consistia em circular cédulas de dinheiro carimbadas com perguntas que instigavam a questionar a impunidade do regime militar quanto a torturas e assassinatos. Os objetos eram retirados de circulação, o artista interferia neles e os devolvia ao mercado, dificultando o trabalho da censura. Também existiram experiências como a obra dos argentinos Víctor Grippo, Jorge Gamarra y A. Rossi, *Construcción de un horno popular para hacer pan*, de 1972. O grupo construiu um forno tradicional em um espaço público, fazendo alusão à pobreza vivida pelas classes populares naquele período e o utilizou para fabricar e distribuir pão. Segundo Grippo¹² (1995 apud CAMNITZER, 2008, p. 36), a ação consistia em “[...] trasladar un objeto conocido dentro de un ambiente conocido por personas específicas a un ambiente frecuentado por otra clase de personas [...]”. A ressignificação simbólica de objetos cotidianos reutilizados ou construídos e recolocados dentro de um espaço de troca de informações, buscava provocar uma espécie de ruptura dentro de circuitos normatizados sob regimes de exceção.

Criticava-se os protagonismos consagrados, problematizava-se a autoria e denunciava-se a mercantilização da arte em um embate conflituoso com um circuito institucional, do qual também

¹¹ Entre 1970 e 1976 Cildo Meireles (1948) gravou frases como *Yankees go home* em garrafas de Coca-Cola e carimbou notas com a pergunta “Quem matou Herzog?”, questionando a versão dada pelo regime militar de que o jornalista Vladimir Herzog teria se suicidado em sua cela em 1975.

¹² GRIPPO, Víctor. *Muestra retrospectiva*, Birmingham: Ikon Gallery, p. 49, 1995.

muitos participavam. Ao longo do ano de 1968, uma série de ações¹³, realizadas por artistas das cidades de Buenos Aires e Rosário, ilustra o início de uma ruptura radical com espaços institucionais, em uma tentativa de contribuir para a luta revolucionária por meio da arte. Entre as ações houve: autoexclusões de prêmios e galerias; a invasão de uma mostra no dia de sua inauguração para apedrejar a imagem de Kennedy; a autodestruição de obras como um protesto contra a censura na exposição *Experiencias Visuales*; o boicote à entrega do prêmio Braque, outorgado pela embaixada francesa no Museu Nacional de Belas Artes, com panfletos, gritos e bombas de efeito moral; o sequestro de Jorge Romero Brest, diretor da galeria do Instituto Di Tella, reduto das vanguardas artísticas nessa época, durante uma conferência simulando um atentado; e o feito de tingir de vermelho as águas dos chafarizes do centro de Buenos Aires. Aqui a arte abandonava sua intenção de externalidade ou reflexo de uma realidade e buscava se tornar força ativadora, embaralhando as fronteiras entre ação artística e ação política ao utilizar a violência política como material estético (LONGONI, 2017).

A partir de la correlación entre la teoría del foco guerrillero en la política y estas formas de activismo en el arte, en las acciones y los manifiestos que componen el itinerario del '68 es posible rastrear las definiciones de un arte para la revolución a las que estos artistas arriban: una acción artística que tenga la eficacia de un acto político, la violencia como generadora de nuevos materiales, la defensa de la especificidad artística, aún al margen de las instituciones artísticas, la apuesta por la ampliación del público hacia sectores masivos y populares (LONGONI, 2017, p. 172).

Tais seriam algumas das ações que, ancoradas na apropriação de práticas e procedimentos militantes como matéria artística, culminariam na experiência de *Tucumán Arde* em novembro do mesmo ano.

1.2 Escena de Avanzada

Diferentemente da Argentina, do Uruguai ou do Brasil, o Chile viveu durante o governo da Unidade Popular (1970-1973), coalizão que lançou Salvador Allende para a presidência, a sua “via chilena ao socialismo”. Com um programa alicerçado em políticas sociais de distribuição de renda, na reforma agrária e na nacionalização de bancos e indústrias, a experiência de um

¹³ Esse percurso foi chamado de *Itinerario del '68* por Ana Longoni e Mariano Mestman no livro *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*: vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires: EUDEBA, 2010.

socialismo democrático no Cone Sul iluminava o horizonte. Projeto histórico para o continente latino-americano, o governo de Allende foi brutalmente interrompido pelo golpe militar de 1973, provocando fraturas nas experiências sociais e políticas de milhares de chilenos e chilenas ao detonar uma utopia em construção. Uma realidade em crise, signos operados sob a ilegitimidade do governo e uma comunicação duvidosa, passaram a integrar essa nova normalidade ancorada em uma representatividade unívoca regulamentada pelo discurso oficial. É na consolidação desse cenário que, a partir de 1977, emerge o que Nelly Richard denominou de *escena de avanzada*, em um sentido operatório; não se trata de um movimento concreto, mas de preocupações de artistas, escritores e teóricos que se interrogavam a respeito do sentido da arte e das condições e limites de suas práticas em um regime repressivo. Refletiam sobre a relação entre arte e política, afastando-se de toda subordinação discursiva à categoria do ideológico, mas também questionando o privilégio da arte como esfera idealmente desvinculada do social. Surgia assim a necessidade de reestruturar linguagens para potencializar as práticas artísticas como força contrária ao autoritarismo e à sua normatividade imposta; uma reformulação de signos alicerçada em uma crítica permanente de representações, de gêneros artísticos e de seus códigos subjacentes (RICHARD, 1987). Foram práticas experimentais produzidas desde o campo da literatura por figuras como Raúl Zurita, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Soledad Fariña entre outros, ao campo das artes plásticas com Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, Catalina Parra, Ximena Prieto, Hernán Parada, Carlos Altamirano e Alfredo Jaar. Buscava-se reconceitualizar técnicas e formatos tanto da tradição literária quanto artística em meio às rupturas que vinham se produzindo. À crítica ao quadro, ao marco institucional de consagração e contemplação da peça única e à mercantilização da obra, propunham, a reinserção da imagem no contexto social e no circuito de visibilidade dos meios de comunicação; incitavam também a produção e circulação de subgêneros literários; a performance ou as videoinstalações, ou ainda o uso do texto, imagem e gesto que ultrapassavam suas especificidades formais e misturavam cinema, literatura, arte, sociologia e política (RICHARD, 1994).

Del cine al video, del video a la fotografía: de la fotografía al cuerpo, del cuerpo a la escritura, de la escritura al cine; etc., las obras de la “avanzada” transitan por géneros que hablan de un nomadismo creativo definitivamente rebelde a la fijeza de los marcos y de los enmarques (RICHARD 1994, p. 97).

O *Taller de Grabado* da Escola de Artes da Universidade Católica do Chile, dirigido por Eduardo Vilchis, e o *Taller de Artes Visuales* de Francisco Brugnoli foram espaços abertos à experimentação e ao debate nesse período. Trabalhos como de Arturo Duclos, em 1980, no qual o artista utiliza a gravura em madeira para transcrever um fragmento de um poema de Nicanor Parra em objetos domésticos e bancos de parques, ou quando esse mesmo artista pinta ossos humanos, em 1985, trazendo à tona a reminiscência dos corpos não sepultados dos desaparecidos políticos, ilustram um deslocamento dos dispositivos artísticos tradicionais (RICHARD, 2007). Também o fizeram em 1982, Eugenio Dittborn, com uma obra registrada em vídeo, na qual o artista utiliza óleo queimado como tinta no deserto de Tarapacá do norte do Chile e o poeta Raúl Zurita com seu poema de fumaça escrito no céu de Nova Iorque¹⁴. O próprio Zurita¹⁵ (1979 apud RICHARD, 2007, p. 94-95) incitaria essa reflexão ainda em 1979, na exposição “Homenagem a Goya” no Instituto Goethe de Santiago, ao distribuir um texto fotocopiado em que perguntava:

¿Cuáles son los soportes? No ya una hoja de papel, no una fotografía, no una cinta de film o vídeo, no ya un acto. El soporte es nuestra propia vida objetivada, nuestros paisajes sudamericanos ciudades/aldeas donde la gente busca su alimento como en el Museo la gente busca la belleza: esa es la obra.

A cidade e o corpo novamente se transformariam em territórios de ação, em suportes visuais que incorporavam a materialidade das práticas artísticas. Como exemplo de intervenção no espaço urbano, destaca-se a obra de Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, iniciada em 1979 na Avenida Manhueque em Santiago. Ao alterar faixas de trânsito com fita adesiva formando sinais de soma, a artista desconstruiu signos, evidenciando formas cotidianas, nas quais opera o poder; através de um gesto mínimo, intercedeu no signo, o sinalizou como parte de um discurso arbitrário e, ao sinalizá-lo, confundiu os transeuntes (NEUSTADT, 2001). Já em uma fusão de corporalidade e escritura situa-se a performance de 1980 de Diamela Eltit, *Zonas de dolor*, em que a artista-escritora percorreu zonas marginais de Santiago lendo fragmentos do seu livro *Lumpérica* (publicado em 1983); experiência que seria gravada justamente por Lotty Rosenfeld, em que o vídeo é tanto um registro, como um prolongamento da própria obra. Na leitura

¹⁴ Utilizando cinco aviões de publicidade, Raúl Zurita “escreveu” com letras de fumaça quinze versos de até oito quilômetros de extensão de seu poema “La vida nueva”. Pôde-se ler nos céus de Nova Iorque frases como: “Mi dios es nieve; mi dios es hambre; mi dios es deseo” (cf. CADA, 1982).

¹⁵ ZURITA, Raúl. Hoy el arte soy yo/la desamparada, Santiago de Chile, 1979.

de Nelly Richard, a pluralidade de expressões artísticas da *avanzada* convergiam na busca por interromper cotidianos em espaços de funções sociais.

Lo que se ha tratado a todo lo largo del desarrollo de esa escena, es de resimbolizar lo real de acuerdo a nuevas claves no solo de significación social, sino de reintensificación del deseo individual y colectivo. La elección de la corporalidad como material de trabajo, la performance o la intervención urbana y su red de tránsitos en las “acciones de arte” practicadas por esa escena, hablan de reasignarle valores de procesamiento crítico a todas las zonas de experiencias formadoras de una cotidianeidad social: de producir interferencias críticas en esas zonas que abarcan el cuerpo y el paisaje como escenarios de autocensura o de microrepresión (RICHARD, 1987, p. 5).

Os artistas da *avanzada* não somente atuavam sob um regime militar, como também se posicionavam contra essa ditadura, entre um circuito marginal e o institucional. A arena política estava ocupada, o debate público proibido, logo, era preciso redescobrir o “político” em outros espaços, gestos: no cotidiano. As artes visuais se transformaram em um agitado espaço crítico-reflexivo, palco de encontros e debates em meio ao desaparecimento forçado da cena política. Disseminando uma cultura acrítica, o regime ditatorial atuava como provedor de símbolos que sustentavam uma homogeneidade totalizante dessa nova realidade, em que contradições estavam proibidas e singularidades, apagadas. Diante dessa crise de verossimilitude e de uma fragmentação do sujeito e de seus repertórios sociais, artistas repensavam o binômio arte e vida dentro de um contexto político repressivo, desenvolvendo “táticas intersticiais” (RICHARD, 1994, p. 65) ante a censura e a autocensura. As práticas da *avanzada* não se moviam na clandestinidade, mas se colocavam estrategicamente em lugares regulados pelas autoridades, como o Museu Nacional de Belas Artes, e no espaço urbano, onde também incidia o controle ditatorial. Para escapar da censura e confundir a decodificação de signos, recorria-se ao uso de metáforas e outros subterfúgios, de “poéticas da ambiguidade” (RICHARD, 2002, p.18), apostando na potência dissidente das entrelinhas, provocando uma “[...] flutuação de sentido da mensagem da obra [...]” (RICHARD, 2002, p. 21). Essas artimanhas da esquiva mostravam-se fundamentais para a sobrevivência das práticas artísticas; por um lado, resistia ao risco de uma neutralização da crítica pelo discurso oficial e, por outro, ia contra um reducionismo ideológico de uma arte contestatória da esquerda tradicional.

Se trataba de que la pasión de la nueva escena por el desmontaje del sentido, la hicieran pasar de la crítica del poder en representación (el totalitarismo del poder oficial) a la crítica de las representaciones de poder: es decir, a una crítica de las figuras-de-sistema que

reiteran la violencia de la intimidación discursiva en cada serie de enunciado, cadena gramatical, subordinación de frases (RICHARD, 1994, p. 66).

O hermetismo gerado por esse caráter metafórico como tática de resistência levou certas experiências artísticas da *avanzada* à marginalização, o que também acabou protegendo-as de alguma maneira do radar ditatorial.

É nesse espectro de práticas artísticas, marcado por rupturas políticas e formais, entre artistas de grupos diversos, que Nelly Richard destaca algumas tendências da *escena de avanzada*. Se, por um lado, havia um olhar para a realidade que se ancorava no fragmento, na descontinuidade, em um “desconstrutivismo crítico” (RICHARD, 1994, p. 44) diante da ideologia das vanguardas, propondo alterar o sistema por meio de ações situadas¹⁶, por outro, havia também o vínculo a um projeto estético de uma “vanguarda utópica-revolucionária” (RICHARD, 1994, p. 44), unindo experimentalismo artístico e radicalismo político, cujo expoente mais destacado seria o Colectivo Acciones de Arte, CADA, formado em 1979.

1.3 O “político” da arte

A arte, tanto em sua prática quanto em sua teorização, parece manter um pulso intermitente no plano político-social, presença que se intensifica principalmente em momentos de indignação. A relação entre arte e política, que nunca deixou de ser conflituosa, despertou manifestações bastante diversas no âmbito artístico. Arte de denúncia, arte de guerrilha, arte panfletária, ou simplesmente “arte política”, são termos que adquirem nuances nem sempre tão claras, em que oposições como engajamento social e busca formal, arte na rua versus arte no museu, ou ainda o dilema do distanciamento do espectador ou sua participação na obra, misturam-se e são questionadas. No caso de algumas práticas artísticas durante as ditaduras do Cone Sul, tais oposições não deixam de estar presentes, mas na medida em que a política deixa de ser um tema para fazer arte, e a arte se torna uma forma de fazer política, tais supostas contradições se deslocam e até se esfacelam. Experiências coletivas e transdisciplinares como *Tucumán Arde* na Argentina (1968) e as ações realizadas pelo grupo CADA no Chile (1979-1985), encarnam uma radicalização

¹⁶ Nelly Richard (1994) cita obras de artistas como Leppe, Dittborn, Altamirano, Diaz, Brugnoli-Errazuriz, entre outros.

dessas relações. A criação estética passa a ser uma ação coletiva contra a exclusividade do artista e de sua autoria, e, ao saírem de instituições artísticas em busca de formas de comunicação em espaços paralelos, as ações artísticas acabam participando da luta à sua maneira.

Dentro desse território de fricções por onde se movimentam os conceitualismos latino-americanos, as práticas artísticas evocadas anteriormente se colocam além de uma arte de denúncia ou panfletária no campo do visível, talvez atuando primordialmente no plano do sensível. Ainda que “conscientização” fosse uma palavra cara à época em manifestos e discursos militantes, tais experiências artísticas estariam mais atreladas a uma prática de sensibilização, que não deixava de visar uma certa emancipação social, na tentativa de fundir arte e vida, como ação micropolítica em potencial. Aqui entendemos ação micropolítica segundo o conceito proposto por Suely Rolnik, como aquelas que operam na tensão entre uma cartografia dominante supostamente estável e a realidade sensível em constante mudança, “[...] efeito da presença viva da alteridade como campo de forças que não param de afetar nossos corpos [...]” (ROLNIK, 2009, p. 157). Seja através da transgressão de suportes, técnicas e formatos tradicionais, na transversalidade de gêneros, em estratégias de circulação ou na visão crítica em relação às instituições, ao mercado e aos discursos autoritários, tais práticas parecem transitar pelos territórios da estética e da política, ambos territórios de dissenso, conforme propõe Jacques Rancière¹⁷. Como, então, a arte pode atuar politicamente, independentemente de uma temática política? Como deslocamos a potência política do debate sobre “forma e conteúdo” e a trazemos para a disposição e repartição de corpos na esfera do sensível? Os casos de *Tucumán Arde* e do grupo CADA serão analisados mais detalhadamente nas próximas seções deste trabalho para pensarmos diferentes relações entre arte, estética e política.

¹⁷ Rancière desenvolve essa ideia em sua obra, especialmente nos textos *A partilha do sensível* (2005) e *O espectador emancipado* (2012).

*Se dirá que lo que proponemos no es arte.
Pero ¿qué es arte?*

Plásticos de Vanguardia (1968)

2. TUCUMÁN ARDE

Após as ações que compuseram o que Ana Longoni e Mariano Mestman (2010) chamaram de *Itinerario del 68*, e face à tendência neutralizadora das instituições de arte com relação a essas práticas, artistas da vanguarda argentina, alguns membros de coletivos como o *Grupo arte de los medios* de Buenos Aires, ou o *Grupo de arte de vanguardia*, ou GAV, de Rosário, abandonaram as instituições na busca por novos espaços de atuação, visando articular sua práxis estética à ação política. Em agosto de 1968, os chamados *grupo rosarino* e *grupo porteño* organizaram o “*Primer encuentro de arte de vanguardia*” para discutir o papel da arte diante da crescente repressão política e da desigualdade econômica no país. Vivendo uma “situação limite” quanto à própria condição de artista, surgia a necessidade de repensar suportes físicos, materiais e institucionais; “[...] establecer las bases, no de una teoría general del arte, sino de una teoría que oriente específicamente y aclare el campo de nuestra acción futura [...]”, escreveria o artista Juan Pablo Renzi¹⁸ (1968 apud LONGONI, 2008, p.158). Falou-se na criação de uma “nova estética” que emergiria de um processo revolucionário, propondo uma ação coletiva “[...] contra el mito burgués de la individualidad del artista [...]” (LONGONI, 1993, p.112); perguntando-se acerca da eficácia da arte; refletindo sobre a noção de público, sobre as instituições artísticas; problematizando o conceito de vanguarda, entre o engajamento e a autonomia, sem abandonar necessariamente linguagens e técnicas inovadoras.

Quanto ao rumo que tomariam as práticas artísticas nesse momento, o lugar da arte no processo revolucionário aparecia como preocupação fundamental mesmo em meio a tensões e perspectivas distintas, que dividiam o debate entre a experimentação e a intervenção, ainda que entendidas em sua dimensão política. Se, por um lado, Ricardo Carreira¹⁹ (1968 apud LONGONI; MESTMAN, 2010, p.160) questionava a capacidade revolucionária da arte, “[...] con arte no se

¹⁸ RENZI, Juan. P. La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética. I Encuentro de Arte de Vanguardia, Rosario, 1968.

¹⁹ CARREIRA, Ricardo. Compromiso y arte. I Encuentro de Arte de Vanguardia, Rosario, 1968.

hace la revolución total” [...], destacando sua propriedade conflitante, porém não comprometedora; por outro, León Ferrari e Juan Pablo Renzi enfatizavam justamente que o caráter revolucionário da obra não residia “[...] en la intención subjetiva del creador, ni en su mensaje [...]” (LONGONI; MESTMAN, 2010, p.160), mas sim na sua efetividade em relação ao meio em que incide e ao público que interpela. Também ressaltavam a importância de uma arte de vanguarda feita às margens das instituições artísticas como forma de preservar seu caráter revolucionário, no sentido de evitar a absorção de seu discurso crítico pelo mercado. Nesse sentido era imprescindível sair da lógica capitalista-burguesa que enquadrava o meio artístico para combater a historicamente presente, “pérdida de virulencia”, nas palavras de Renzi²⁰, (1968 apud LONGONI; MESTMAN, 2010, p.160): a vanguarda artística argentina não podia se submeter a mais uma categorização limitadora. Diferenciava-se assim a arte política de uma prática revolucionária, na qual, segundo Longoni e Mestman:

No basta, entonces, con la adhesión de la subjetividad del artista a determinada causa, ni siquiera con su militancia política; es necesaria la producción de una obra de arte objetivamente revolucionaria, que realice en sí misma la voluntad de cambio (político y estético) de su creador (LONGONI; MESTMAN, 2010, p. 161).

O debate se concentraria então em como contribuir com o processo revolucionário através da arte, “[...] un tipo de obra que produzca efectos similares a un acto político [...]” insistiria Renzi²¹ (1968 apud LONGONI; MESTMAN, 2010, p. 162), ou como completaria Ferrari²² (1968 apud LONGONI; MESTMAN, 2010, p. 162):

El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera.

Outros pontos essenciais discutidos pelos grupos foram a relação com o público e sua inclusão na obra como coautor – entendendo a obra como força coletiva desde sua concepção – e o uso dos meios de comunicação de massa como canal alternativo à distorção informativa própria

²⁰ RENZI, Juan. P. La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética. I Encuentro de Arte de Vanguardia, Rosario, 1968.

²¹ RENZI, Juan. P. La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética. I Encuentro de Arte de Vanguardia, Rosario, 1968.

²² FERRARI, León. El arte de los significados. I Encuentro de Arte de Vanguardia, Rosario, 1968.

do discurso oficial. Foi a partir desse encontro, alicerçado na aproximação com a luta social, que artistas de Rosário e de Buenos Aires lançaram as bases teóricas e práticas que orientariam a ação coletiva de *Tucumán Arde*, uma das experiências estéticas mais radicais durante a ditadura de Juan Carlos Onganía (1966-1973) e talvez em toda América Latina, na década de 1960.

2.1 Por que Tucumán?

A crise do açúcar que assolava a província de Tucumán no norte da Argentina nesses anos integrava amplamente a agenda política do momento. Como descrevem Longoni e Mestman (2010), não se tratava de mais uma crise no interior do país, e sim do empobrecimento de uma região geradora de riqueza, de forte tradição de luta e organização sindical, situação que comovia parte da opinião pública²³. Das vinte e três províncias argentinas, Tucumán ocupava o sexto lugar em produção, mas o décimo sexto em alfabetização e o décimo quinto em mortalidade infantil (CAMNITZER, 2008). O fechamento das usinas de açúcar tucumanas acarretou uma perda significativa de fontes de renda, mobilizando a população local, sindicatos e a força trabalhadora a realizarem manifestações que foram violentamente reprimidas pela ditadura de Onganía. Em 1966, o governo escolheu justamente essa província para lançar sua falaciosa campanha de industrialização conhecida como “Operativo Tucumán” com o lema “*Tucumán, el jardín de la República*”, acompanhada de cartazes com imagens idílicas. Onganía visitou a região pessoalmente declarando que Tucumán voltaria a ser “[...] un polo de prosperidad y desarrollo, un centro que irradia cultura y progreso, un lugar que será un orgullo nacional [...]” (CAMNITZER, 2008, p. 89). A questão tucumana adquiriu certo peso simbólico na ditadura, pois a situação sócio-econômica da região foi utilizada como exemplo da inoperância do Estado durante o governo de Arturo Umberto Illia (1963-1966), deposto pelo golpe civil-militar.

Cabe ressaltar que a *Confederación General de los Trabajadores* (CGT) dos Argentinos já vinha realizando campanhas sobre a crise de Tucumán, mas a ideia de produzir uma obra coletiva em torno dessa questão foi uma iniciativa dos grupos artísticos de Rosário e de Buenos Aires, cujo

²³ Conforme explica Camnitzer (2008, p. 88), em 1964 o FRIP, *Frente Revolucionario Indoamericano Popular*, grupo de tendência trotskista de Tucumán, já chamava atenção para a situação insustentável da província, considerando-a inclusive como possível foco para a luta armada, na qual o proletariado açucareiro seria “o detonador da revolução na Argentina”.

vínculo com a CGT datava de períodos anteriores²⁴. Tal vínculo se estreitou justamente na realização de *Tucumán Arde*, em um momento de abertura do sindicalismo a iniciativas de mobilização cultural, no qual a CGT se converteu no âmbito institucional capaz de apoiar e conter uma obra de tal dimensão (LONGONI; MESTMAN, 2010). A crítica institucional problematizada pela maioria dos artistas que participariam de *Tucumán Arde*, portanto, dizia respeito às instituições artísticas dentro de um esquema cultural considerado elitista, mas não à instituição em si, mesmo porque muitas das reflexões suscitadas já no *Primer encuentro de arte de vanguardia* tinham fortes influências marxistas, ainda que não necessariamente ortodoxas.

Diante, então, do Operativo Tucumán, chamado de “Operativo Silêncio” pelos artistas, delineou-se a ação coletiva e transdisciplinar de *Tucumán Arde* com a intenção de “[...] promover un proceso desalienante de la imagen de la realidad tucumana elaborada por los medios de comunicación de masa [...]” (LONGONI; MESTMAN, 2010, p.182). Sua estratégia geral seria criar um “circuito sobre-informacional” com o intuito de capturar o público pela problemática que se denunciava, tanto de forma perceptiva como racional (LONGONI; MESTMAN, 2010, p. 183). Pensada em diferentes etapas espaço-temporais, a obra se constituiria de: uma fase de pesquisa; uma campanha de divulgação através de meios de agitação e técnicas publicitárias; exposições nas sedes da CGT dos Argentinos em Rosário, Buenos Aires, Santa Fé e Córdoba com as informações coletadas na pesquisa e uma publicação, que não chegou a ser realizada, com material bibliográfico e audiovisual dos resultados das etapas anteriores, fechando o circuito sobre-informacional a respeito da questão tucumana.

2.2 A Pesquisa

Em setembro de 1968, um pequeno grupo de artistas, composto por Rubén Naranjo, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez e Roberto Jacoby, realizou uma viagem exploratória à região de Tucumán. Os artistas trataram, nesse primeiro momento, de estabelecer contato com dirigentes estudantis, sindicais e autoridades de instituições culturais, assim como a imprensa local, sendo

²⁴ Aqui cabe lembrar a intervenção policial durante a manifestação de um grupo de artistas contra a censura do júri na cerimônia de entrega do Prêmio Braque em julho de 1968, que resultou na condenação de ao menos dez artistas a um mês de prisão. Pouco tempo depois os artistas foram soltos graças à ação de advogados da CGT dos Argentinos (cf. BALVÉ, 2014).

que alguns desses contatos foram facilitados justamente por membros da CGT dos Argentinos. Uma segunda viagem de uma semana foi organizada em outubro do mesmo ano, contando com 15 participantes, entre artistas e técnicos – fotógrafos, cinegrafistas e jornalistas –, cujas atividades se dividiram em: explorar e registrar a situação da população afetada pela crise açucareira; intervir no ambiente cultural e utilizar a imprensa local como fachada legal para transmitir informação difusa acerca do propósito da viagem. Para tanto, o grupo organizou duas coletivas de imprensa, uma no início da estadia, divulgando informações em linhas gerais que justificassem a presença dos artistas em Tucumán para evitar uma possível repressão; e uma ao final, expondo as verdadeiras intenções do projeto de denunciar as condições miseráveis de vida da população local, além de revelar a cumplicidade do aparato cultural da província com o regime militar no engendramento do Operativo Tucumán (LONGONI; MESTMAN, 2010). Como revela um dos informes produzidos pelos artistas sobre a viagem, o objetivo da obra era,

[...] la realización de una acción violenta para desenmascarar las profundas contradicciones originadas por un sistema económico-político basado en el hambre y la desocupación y en la creación de una falsa y gratuita superestructura cultural (LONGONI; MESTMAN, 2010, p.193).

Dividido em grupos, o coletivo gravou entrevistas, elaborou questionários, visitou e fotografou escolas, hospitais, domicílios, depósitos – alguns dos quais estocavam açúcar, escasso para a população local – realizando um trabalho de coleta e registro de informação, cujo material era enviado diariamente a Rosário pelo trem que passava por Santa Fé, através de artistas colaboradores. Além de uma rede solidária entre membros da CGT, intelectuais, sociólogos, técnicos e artistas, a realização da obra foi possível também graças a algumas doações, pois implicava custos de material (fílmico, gráfico, artístico), além de gastos alimentícios e de transporte. Muitos dos artistas foram alojados nas casas de líderes sindicais locais, outros pagaram suas despesas do próprio bolso, mas ainda assim tratava-se de um projeto custoso. O coletivo contou com alguns aportes, como um prêmio concedido pela Biblioteca Popular Constancio Vigil que parte do *grupo rosarino* havia recebido, e uma doação de um médico colecionador de obras de artistas de Rosário, o Dr. Slutitell. Já o *grupo porteño* conseguiu levantar algum dinheiro na venda de obras de artistas mais conhecidos de Buenos Aires que apoiaram o projeto.

2.3 A Campanha

Durante a segunda viagem a Tucumán, os grupos organizaram uma campanha de difusão a partir de estratégias publicitárias – “*estrategia incógnita*” era o termo empregado pelos artistas – para “gerar expectativa massiva” em torno da obra e assim convocar público às exposições que seriam realizadas posteriormente (LONGONI; MESTMAN, 2010, p.182). O nome *Tucumán Arde* teria sido inspirado no título do filme de 1966 de René Clement, que havia estado em cartaz pouco tempo antes, *Arde París* (*Paris brûle-t-il?*, no original), como forma de instigação. Em um primeiro momento, fizeram circular somente a palavra *Tucumán* em cartazes colados nos muros de bairros e do centro de Rosário e de Santa Fé, assim como impressa em ingressos do cineclubes *Grupo 65* em Rosário e projetada antes da sessão. Em um segundo momento, a campanha se expandiu; ampliaram-se os espaços e meios de divulgação, dessa vez utilizando o nome completo da obra. Grafitaram “Tucumán Arde” no espaço público; colaram adesivos com desenho e tipografia elaborados por Juan Pablo Renzi – que se tornaria o logo da obra – em paredes, portas e banheiros públicos; distribuíram panfletos na saída de faculdades, cinemas e eventos culturais, além de continuarem com as impressões em ingressos de cineclubes e slides antes das projeções de filmes.

Figura 1 – Grafite de "Tucumán Arde" na cidade de Rosário



Fonte: Arquivo Graciela Carnevale (Foto: Carlos Militello, 1968)²⁵.

²⁵ Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2308%3Fas_overlay%3Dtrue&js=. Acesso em: 21 dez. 2020.

A campanha tinha ainda uma última etapa para divulgar a primeira exposição a ser realizada na CGT de Rosário, através de cartazes colados em muros da cidade com o título *Primera Bienal de Arte de Vanguardia*. Longoni e Mestman destacam duas versões que explicariam a escolha dessa designação. Por um lado, seria uma fachada para se proteger da censura, por outro, uma ironia sugerindo um “deslocamento institucional” diante das Bienais que vinham acontecendo no circuito do mercado artístico (LONGONI; MESTMAN 2010, p. 198). A omissão do nome *Tucumán Arde* dessa última etapa tinha como intenção gerar dúvida e confusão, dispersando assim os diferentes elementos da campanha. A ambiguidade se reforçava no vínculo pouco usual que havia em montar uma exposição de arte de vanguarda dentro do edifício de uma organização sindical, novamente sinalizando as contradições entre autonomia e engajamento nas práticas artísticas.

Figura 2 – Cartaz da “Primeira Bienal de Arte de Vanguarda”



Fonte: Arquivo Graciela Carnevale (Foto: Carlos Militello, 1968) ²⁶.

²⁶ Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2313%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

Acesso em: 21 dez. 2020.

2.4 As Mostras

Revertendo o lema oficial de “*Tucumán, el jardín de la República*” por “*Tucumán Arde, el jardín de las miserias*”, no dia três de novembro de 1968 foi inaugurada a primeira mostra na CGT de Rosário, tomando por completo os quatro andares do edifício da central sindical, que durante duas semanas recebeu mais de mil espectadores. Rompendo com a lógica tradicional de exposições, em que o público se dirige a um espaço reservado, os artistas propuseram a ocupação de todos os espaços do local, buscando abrir possibilidades de integração e inclusive de uma intervenção criativa na rotina do sindicato. Longoni e Mestman propõem pensar as mostras de *Tucumán Arde* como “ambientações”, onde “[...] el público deja de estar frente a la obra para situarse en la obra, penetrándola, moviéndose dentro de ella [...]” (LONGONI; MESTMAN 2010, p. 201). Os artistas apostaram em uma grande variedade de suportes, táteis, sonoros, gustativos, visuais e audiovisuais, conforme sua tática de “bombardeio de informação” (LONGONI; MESTMAN, 2010, p. 206), com dispositivos que buscassem sensibilizar o público além do contato visual. Ao chegar na exposição, o espectador se deparava com sacos de açúcar derramados e papéis no chão com os nomes das famílias proprietárias das usinas açucareiras, nos quais era praticamente obrigado a pisar para poder entrar no edifício. No hall, viam-se fotografias ampliadas da população de Tucumán e de passeatas contra o governo; alto-falantes anunciavam testemunhos de dirigentes sindicais e de trabalhadores e trabalhadoras das usinas fechadas; as paredes estavam repletas de recortes de jornais explicitando declarações oficiais e a violência policial, além de cartas de mães justificando a ausência de seus filhos na escola por falta de sapatos, retratando a pobreza na região (LONGONI; MESTMAN, 2010). Servia-se café amargo de origem tucumana, em alusão à escassez de açúcar, e um apagão era provocado a cada dez minutos, representando a frequência da mortalidade infantil na província (CAMNITZER, 2008). Projetavam-se documentários²⁷ e as reportagens feitas pelos integrantes da obra durante as viagens com temas sobre a crise de Tucumán, em meio a pilhas de alimentos coletados para serem distribuídos às famílias em estado de necessidade. Como explicou um de seus participantes, Rubén Naranjo²⁸, (1992 apud CAMINTZER, 2008, p. 90) queriam “[...] un espacio abierto por el arte, en el cual la realidad

²⁷ Segundo Longoni e Mestman (2010), cada grupo de artistas organizou as mostras em suas respectivas cidades com certa autonomia, ainda que em colaboração, o que resultou em exposições diferentes. Na exposição de Buenos Aires, por exemplo, foi projetado o documentário *La hora de los hornos* de Pino Solanas e Octavio Getino do grupo *Cine Liberación*, recém realizado em 1968.

²⁸ Em entrevista a Carlos Basualdo em Rosário, 21 de fevereiro de 1992, segundo referência de Camnitzer.

social es ofrecida en una dimensión que excede a la denuncia del tipo generalmente provisto por la crónicas sociales o políticas”.

Figura 3 –Mural com recortes de jornais sobre a situação tucumana



Fonte: Arquivo Graciela Carnevale (Foto: Carlos Militello, 1968) ²⁹.

Figura 4 – Entrada da mostra *Tucumán Arde* em Rosário



Fonte: Arquivo Graciela Carnevale (Foto: Carlos Militello, 1968) ³⁰.

²⁹ Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2340%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.
Acesso em: 21 dez. 2020.

³⁰ Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2339%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.
Acesso em: 21 dez. 2020.

Figura 5 – Público na projeção de material filmado por artistas em Tucumán



Fonte: Arquivo Graciela Carnevale (Foto: Carlos Militello, 1968)³¹

Cartazes e gráficos com dados sobre a região referentes ao nível de desemprego, desnutrição, mortalidade infantil, analfabetismo e concentração de riqueza foram expostos, baseados no informe *Tucumán Arde ¿Por qué?* produzido por pesquisadores do coletivo CISCO, distribuído também durante a exposição, denunciando o vínculo entre os donos das usinas e o capital internacional financeiro (BALVÉ, 2014). O CISCO, *Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales*, foi fundado em 1966 por Beba Balvé, como “un cruce del paradigma marxista con la investigación social” (LONGONI; MESTMAN, 2010, p. 185) e integrou a experiência de Tucumán graças ao contato com a artista participante Beatriz Balvé, irmã de Beba. O caráter transdisciplinar da obra é percebido tanto nas diferentes ocupações dos participantes, ou seja, na presença dos sociólogos do CISCO, de técnicos e intelectuais, quanto em seus distintos posicionamentos políticos e experiências de militância. O anonimato reflete a questão da autoria coletiva discutida anteriormente pelos artistas, uma vez que muitos colaboradores de *Tucumán Arde* preferiram não assinar a obra. Segundo Camnitzer (2008, p. 91), cerca de quarenta pessoas

³¹ Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2330%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

Acesso em: 22 dez. 2020.

contribuíram para sua criação, mas apenas trinta assinaram o panfleto que foi distribuído na exposição³².

A segunda mostra realizada na CGT de Buenos Aires, originalmente planejada para acontecer dos dias 25 a 30 de novembro foi fechada horas após sua inauguração. Devido à pressão policial e temendo uma represália ainda mais violenta, a organização sindical decidiu que não havia meios de manter a exposição aberta. Já as mostras pensadas para as cidades de Córdoba e Santa Fé nunca foram realizadas.

Não apenas uma ação coletiva, *Tucumán Arde* se definia como um fenômeno artístico de “carga activa y violenta” (GRAMUGLIO; ROSA, 1968, p.1) conforme o manifesto distribuído na inauguração da mostra em Rosário, onde a violência era entendida como ação criadora de novos conteúdos. Defendia-se uma arte social, que se integraria “[...] con las fuerzas revolucionarias que combaten la forma de la dependencia económica y la opresión clasista [...]” (GRAMUGLIO; ROSA, 1968, p. 2). As práticas artísticas se converteriam em arma de luta, de agitação e mobilização, nas quais a intenção verdadeiramente vanguardista seria revolucionária; em uma nova estética, que se inauguraria com “[...] obras que el régimen costará reprimir, porque se fundirán con el pueblo [...]” (PLÁSTICOS DE VANGUARDIA, 1968, p. 1), dizia a declaração distribuída na mostra de Buenos Aires. A aproximação entre arte e vida nesse caso se radicaliza, pois nela somente há espaço para a arte revolucionária, transformadora, implicada com a luta social, consciente da realidade que a cerca e a constitui.

El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, políticos, sociales, como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos, como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social, es decir, un arte total (GRAMUGLIO; ROSA, 1968, p.2).

Diversos fatores provocaram a dissolução dos coletivos artísticos interrompendo o trabalho e a fundamentação dessa nova estética. Durante a realização de *Tucumán Arde*, surgiram divergências entre os artistas quanto à decisão de privilegiar sua dimensão comunicativa e massiva

³² Assinaram a obra: María Elvira de Arechavala, Beatriz Balvé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemi Scandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Eduardo Guira, María Teresa Gramuglio, Marta Greiner, Roberto Jacoby, Jose Lavarello, Sara Lopez Dupuy, Ruben Naranjo, David de Nully, Raul Perez Canton, Estela Pomerantz, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolas Rosa, Carlos Schork, Nora Schork, Domingo Sapia, Roberto Sara, Margarita Paksa.

em detrimento de sua dimensão estética e experimental, assim como quanto à avaliação dos resultados concretos da ação de contrainformação para desmascarar a propaganda oficial (LONGONI, 2014). Entretanto, disputas internas referentes às diferentes perspectivas políticas dos participantes, como também entre artistas e sindicalistas no que dizia respeito à luta armada, já existiam desde o início do processo. Ademais, o regime militar se endurecia e os limites para continuar fazendo “arte por fuera del arte” (LONGONI, 2014, p. 3) se mostravam cada vez mais tangíveis, visto o fechamento quase imediato da exposição em Buenos Aires. O aumento da repressão levaria inclusive um grupo de artistas a abandonar a arte e outro a entrar para a guerrilha, e como teria dito a artista participante, Graciela Carnevale,³³ (1999 apud CAMNITZER, 2008, p. 94) “[...] continuar significaba profundizar el camino iniciado, profundizar rupturas y aceptar el compromiso político, profundizar el riesgo [...]”.

A radicalidade da experiência de *Tucumán Arde* ecoaria posteriormente em diversos coletivos artísticos na Argentina, sem conseguir entretanto, escapar de uma recuperação problemática pelo circuito da arte nas décadas seguintes.

Figura 6 – Adesivo elaborado por Juan Pablo Renzi



Fonte: Arquivo Graciela Carnevale (Foto: Carlos Militello, 1968)³⁴.

³³ CARNEVALE, Graciela. La comunidad inconfesable. **Vasto Mundo**, 17. Buenos Aires, p. 10-13, jun. 1999.

³⁴ Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2301%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.

Acesso em: 22 dez. 2020.

*Elegir el arte es señalarse larva,
confrontar conciente o inconcientemente
la sanción, la fisura entre margen e institución.
Casi doblaje de una esquizofrenia.*

Diamela Eltit (1987)

3. CADA

É em meio à *escena de avanzada* chilena, que no ano de 1979, surge o CADA, *Colectivo de Acciones de Arte*, grupo composto pelos artistas visuais Juan Castillo e Lotty Rosenfeld, o sociólogo Fernando Balcells, a escritora Diamela Eltit e o poeta Raúl Zurita. Eltit e Zurita haviam se conhecido em 1974 durante um seminário experimental de teatro no *Centro de Estudios Humanísticos* da Universidade do Chile. Já os artistas Juan Castillo e Lotty Rosenfeld haviam trabalhado juntos anteriormente em algumas instalações e intervenções. Os quatro se cruzariam na exposição sobre Goya do Instituto Goethe de Santiago, e, entre reuniões de artistas e escritores, o coletivo se formou com a preocupação de refletir sobre a relação entre arte e política; Fernando Balcells foi convidado por Rosenfeld e Castillo a integrar o grupo logo depois. Compartilhando inquietações que haviam despontado na *avanzada* em relação ao deslocamento de suportes e experimentações de linguagens, o coletivo decide transformar a cidade de Santiago do Chile, nesse momento altamente militarizada, em terreno e matéria de suas intervenções. Denominaram seus trabalhos de “*acciones de arte*”, tanto no sentido de uma ação que gera reação, como também de uma ação contestatória ante o regime militar. Com os espaços de informação controlados, onde o “*pathos* era o medo” nas palavras de Raúl Zurita (NEUSTADT, 2001, p. 79), a comunicação se tornava uma reflexão crucial, e conforme explica Diamela Eltit, “[...] usamos la sigla CADA, porque la encontramos distanciada, más anónima. Lo que nos interesaba era que se descargara lo más posible de contenido” (NEUSTADT, 2001, p. 93). Como muitas das práticas artísticas reunidas na cartografia móvel dos conceitualismos, aqui mais uma vez, sem contexto, o conceito se esvai.

Uma vida sem compartimentações, uma sociedade indivisa, a fusão entre prática artística e prática cotidiana, eram alguns dos principais vetores que moviam as ações do coletivo, alimentando seu característico aspecto discursivo e metafórico. Segundo Robert Neustadt (2001, p.19), o CADA complexificou a relação entre arte e vida: “[...] si con la vanguardia histórica había emergido la idea de cambiar tanto la política como la realidad a través del arte, el CADA asumiría

una retórica neovanguardista de querer corregir la vida como si fuera una obra de arte [...]”. Nas próprias palavras do coletivo:

Nuestro objetivo es disolver el arte a través de la creatividad diaria. No queremos ninguna oposición entre arte y vida. El futuro que deseamos para el arte es la vida misma, la creación de una sociedad diferente como una gran obra de arte (CAMNITZER, 2008, p. 119).

Dissolver fronteiras, interromper um cotidiano normalizado, recuperar o político reprimido através de gestos e signos que transitam por espaços urbanos, intersticiais, simbólicos e corporais; reconhecer a força do dissenso, do estranhamento e a fragilidade de sujeitos diante da tentativa de neutralização de qualquer pensamento ou ato crítico por parte do discurso oficial, são propostas que ilustram o complexo mosaico que compunham as motivações do grupo CADA. A atuação nas margens institucionais, políticas e artísticas, marcava o fazer artístico nesse espaço-tempo, questionando a autonomia da arte e sua especificidade, buscando inter-relações com o social. Conforme afirmou Juan Castillo, “[...] más que romper, se trataba de abrir mecánicas de producción [...]” (NEUSTADT, 2001, p. 58).

No entanto, a subversão ante modelos estabelecidos, para esses artistas, na verdade revelava ser a própria subversão da vida ante uma condição histórica. Assim, fazer arte se tornava um ato político. Tendo corpo e lugar como suportes em um cotidiano marcado por violências, patentes quanto ao regime ditatorial, latentes quanto à sua história colonialista; “[...] cuerpos hambrientos, inmensas llanuras improductivas [...]” (CADA, 1982, p. 2), escreveria o coletivo em sua revista *Ruptura*, cujo único número saiu em maio de 1982. Essa realidade, independentemente do aspecto formal do trabalho artístico, implicou uma busca pela mudança, “uma prática revolucionária”. O corpo como suporte de arte e como veículo de mudança; a paisagem como suporte de arte e como evidência da esterilidade criavam o que Nelly Richard (1987, p. 4) denominou uma “nova topologia do real”.

As ações de arte do CADA dialogavam com um presente que se mostrava “inabitável” – ainda que pudessem evocar a memória de um passado próximo – como condição para imaginar um futuro. “Retrotraer hacia el presente la apuesta del porvenir es el campo de definición de las prácticas más consecuentes, ellas definen allí un modelo de acción. Ese modelo es la acción de arte” (CADA, 1982, p. 2). O coletivo acreditava que a força revolucionária de suas práticas não residia em tematizar acontecimentos, mas em ter como objeto e produto o “[...] desarrollo histórico

y el proceso dialéctico de sus contradicciones y síntesis [...]”, ou seja, as próprias ações artísticas, onde “[...] su éxito o fracaso no es ajeno al éxito o fracaso de las perspectivas de alteración total del entorno y en última instancia, de la producción de una sociedad sin clases [...]” (CADA, 1982, p. 3). Ainda que nessa “transformação total do entorno” ressoe certo utopismo radical, o coletivo buscava interpelar, através de gestos, as distintas subjetividades fraturadas no presente. Para Nelly Richard, as ações do coletivo propunham:

[...] interrumpir las rutinas normalizadoras de la cotidianeidad urbana y alterar su sintaxis represiva de miedos y acatamientos; trastocar la uniformidad pasiva de lo social con la señas fugitivas de lo contingente y lo aleatorio vuelto materiales escénicos: textualidades diseminadas al azar de los encuentros callejeros sin rumbo de autoría; gestualidades artísticas que, desprotegidas, esculpen *en vivo* y *en directo*, con la calle como trasfondo móvil e inestable; precarios trazos de significación que llaman disparadamente a la intersubjetividad desde el riesgo y la incertidumbre de la cita desconocida, azarosamente colectiva (RICHARD, 1999, p. 28).

Explorava-se assim, relações entre crítica e ideologia, em um projeto artístico que visava uma emancipação social, questionando o autoritarismo e o imperialismo, através não apenas de ações diretas no espaço urbano, mas também de intervenções de signos no espaço da representação, diante da crise representacional imposta pela ditadura (NEUSTADT, 2001). A linguagem metafórica não era somente uma estratégia para se proteger, ela funcionava principalmente como recusa de uma arte de mensagens verticais, pois o interesse primordial residia em suscitar reflexão e diálogo e não em reproduzir discursos de dominação. O valor artístico das práticas artísticas latino-americanas, segundo o coletivo,

[...] no está dado por la eficacia en el rescate de las condiciones inmutables, ideológicas, que evidencia una situación social concreta, sino en la medida de su profundización en las contradicciones simbolizadas, mistificadas, con que el aparato dominante oculta las directrices de su acción (CADA, 1982, p. 3).

O CADA se destacou por seu caráter interdisciplinar e sua coletividade, implicando muitos colaboradores, entre artistas, escritores, fotógrafos e cineastas, mas também habitantes de comunidades onde o grupo interveio ou simplesmente o “espectador”, provocando uma espécie de efeito multiplicador. Em meio a sintonias e divergências formais com outros artistas da *avanzada*, além de ser considerado demasiado experimental pela esquerda tradicional e subversivo pela pequena parcela da direita que parecia compreender seu jogo de signos, o CADA realizou cinco

ações artísticas entre 1979 e 1985. Foram elas em ordem cronológica: *Para no morir de hambre en el arte*; *Inversión de escena*; *¡Ay Sudamérica!*; *No+* e *Viuda*. Também realizaram a operação artística *Residuos americanos* nos EUA e as performances *El fulgor de la huelga* e *A la hora señalada* nesse mesmo período. A seguir nos concentraremos essencialmente nas ações³⁵ em que o coletivo atuou com todos os seus membros.

3.1 *Para no morir de hambre en el arte*

A primeira ação artística do CADA, “Para não morrer de fome na arte”, realizada em outubro de 1979, foi inspirada em um poema inédito de Zurita³⁶, no qual o autor já problematizava a metáfora do *leite*. Realizada em diversas etapas, a ação contou com inúmeras colaborações externas, inclusive de artistas que estavam fora do Chile naquele momento³⁷. O passo inicial consistiu em distribuir pacotes de leite com as palavras “1/2 litro de leche” aos habitantes de La Granja, um bairro periférico de Santiago, com o qual foi possível o contato graças a artistas populares do Centro Cultural Malaquías Concha. Os pacotes vazios foram depois recuperados e distribuídos a outros artistas para serem usados como suporte para obras que seriam expostas na galeria *Centro Imagen*. No mesmo dia da distribuição do leite, foi publicada uma página em branco³⁸ na revista de ampla circulação, *HOY*, com as seguintes frases:

imaginar esta página completamente blanca.
 imaginar esta página blanca accediendo a todos los rincones de Chile como la leche diaria a consumir.
 imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas por llenar.

³⁵ A descrição mais detalhada dessas ações se baseia principalmente, mas não apenas, em entrevistas com os próprios membros do coletivo feitas em 1998 por Robert Neustadt, posteriormente revisadas e reunidas em seu livro *CADA día: la creación de un arte social* (2001).

³⁶ Segundo Neustadt (2001, p. 27), entre 1974 e 1978, Zurita havia escrito uma série de poemas inéditos cujo título seria *Para no morir de hambre en el arte/Exposiciones*. Algumas frases foram reunidas em seu livro a partir do manuscrito do próprio Zurita: “*El blanco de la página del poema expuesto: leche distribuida y consumida en la ciudad. El hecho cotidiano de beber leche (algunos minutos) consumando/consumiendo el texto en la vida, alimentando la experiencia en el arte*” (2001, p. 28).

³⁷ Os artistas chilenos Eugenio Tellez e Cecilia Vicuña participaram de Toronto e Bogotá, respectivamente.

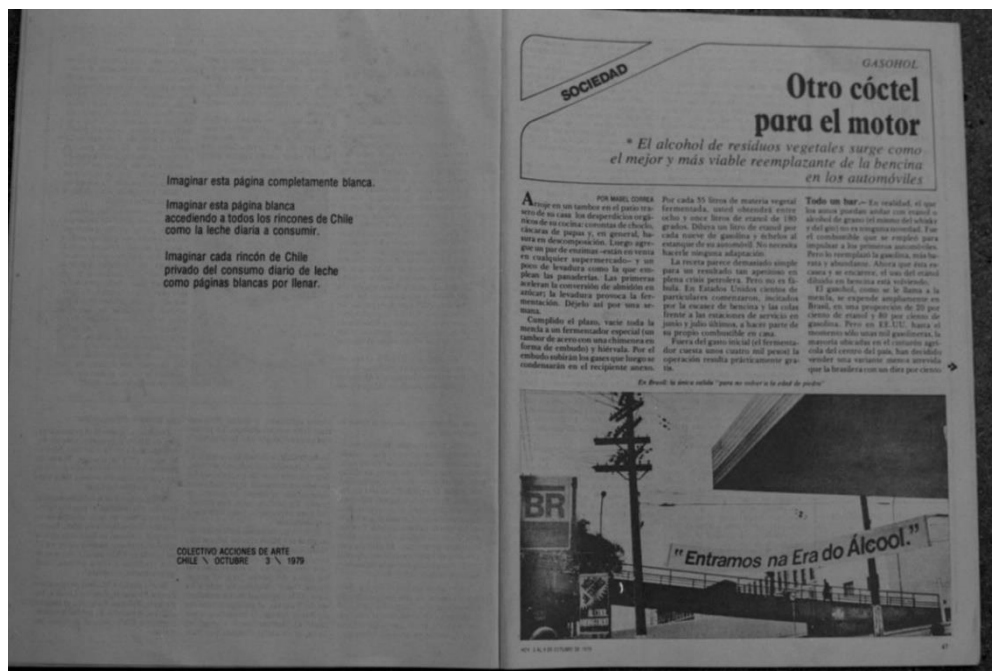
³⁸ A ideia inicial era publicar uma página em branco apenas como o nome CADA no final, porém o editor da revista concordou em ceder-lhes a página desde que incluíssem algum texto (cf. NEUSTADT, 2001).

Figura 7 – Estêncil em sacos de leite distribuídos pelo CADA



Fonte: Arquivo CADA³⁹

Figura 8 – Inserção do texto do CADA na Revista HOY



Fonte: Arquivo CADA⁴⁰

³⁹ Disponível em: http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/10%3Fas_overlay%3Dtrue&js=. Acesso em: 28 dez. 2020.

⁴⁰ Disponível em: http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/29%3Fas_overlay%3Dtrue&js=. Acesso em: 28 dez. 2020.

Em seguida emitiram um discurso em frente à Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) – órgão das Nações Unidas em Santiago –, nos cinco idiomas oficiais da ONU daquele momento (chinês, francês, inglês, russo e espanhol), que se intitulava “*No es una aldea*”. Todas as etapas foram fotografadas, filmadas e gravadas e os vídeos foram transmitidos em televisores na galeria *Centro Imagen* durante o mês de outubro, ao lado de uma caixa de acrílico contendo a fita magnética do discurso, a página da revista *Hoy*, e pacotes de leite com os dizeres:

PARA PERMANECER HASTA QUE NUESTRO PUEBLO ACCEDA A SUS CONSUMOS BÁSICOS.
PARA PERMANECER COMO EL NEGATIVO DE UN CUERPO CARENTE, INVERTIDO Y PLURAL.

Vemos como esse tipo de obra-acontecimento evoca tensões entre práxis artística e política: a cidade como suporte, na qual incide o gesto político da distribuição do leite em La Granja; a utilização dos meios de comunicação para a circulação de ideias na página da revista *Hoy* e no vídeo, ainda inusitado no meio artístico da época⁴¹; o uso de material perecível como crítica à unicidade da obra apodrecendo dentro da instituição conservadora, mas também ao desprovimento que atingia as regiões mais pobres do país; o discurso pronunciado como manifesto poético-político. Memórias recentes são evocadas através do ½ litro de leite diário, promessa do governo Allende para cada criança no Chile que desapareceu com o golpe, assim como todo um projeto de país alicerçado em políticas sociais. O leite como alimento básico, que proporciona o crescimento saudável torna-se o leite estragado; “[...] leche descomponiéndose en las bodegas de una galería de arte como soporte temporal que define la duración de la obra; el tiempo de permanencia de un desnutrido. [...]” (CADA, 1979b). O leite que nos impediria de morrer de fome na “vida” é o mesmo que nos impede de morrer de fome na “arte”, em mais um indício de transbordamento entre arte e vida. Já o discurso proferido na CEPAL ressalta a violência histórica, desde a espoliação colonial da América Latina até um projeto neoliberal global – daí o título “Não é uma aldeia” –, projeto este que assentou as bases para a política econômica do governo de Pinochet sustentado pelos chamados “Chicago boys”⁴².

⁴¹ No texto *La función del video*, distribuído na Bienal do Vídeo em 1980, no Instituto Francês de Cultura em Santiago, o CADA explica a dupla função desse meio em suas ações artísticas; como ferramenta de registro de uma realidade construída e como suporte que permite o uso e reprodução dos materiais registrados em distintos contextos. (documento disponível no livro de Neustadt, 2001, p. 139).

⁴² Refere-se a um grupo de economistas chilenos formados no Departamento de Economia da Universidade de Chicago, que aplicariam o modelo econômico neoliberal no Chile, baseando-se essencialmente nas teorias do economista conservador Milton Friedman, durante a ditadura de Pinochet.

No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es sólo eso, sino un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir [...] Cuando el hambre o el terror conforman el espacio natural en el que la aldea se despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea, que la vida no es una aldea, que nuestras mentes no son una aldea; sabemos también que el hambre, el dolor significan todos los discursos en el mundo en nosotros [...] corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida. Producción de vida no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte, la palabra ciencia, la palabra política, la palabra técnica. Producción de vida esto es el único significado que puede tener para nosotros la palabra vida (CADA, 1979a).

O contradiscurso e o aspecto experimental característicos das práticas artísticas do coletivo, tanto em termos técnicos como políticos, revelava uma tensão permanente de relações com a oficialidade, subvertendo as múltiplas fronteiras entre margens e instituições. Esse posicionamento sempre em movimento também estaria presente em *¡Ay Sudamérica!*, terceira ação do grupo realizada em 12 de julho de 1981. Cabe mencionar que a segunda ação do grupo CADA, *Inversión de escena*, foi considerada uma continuação da primeira, uma vez que seguiram com as metáforas do leite e da página em branco, mas neste caso, utilizaram uma tela branca que foi erguida de modo a bloquear a entrada do Museu de Belas Artes, junto a um desfile de dez caminhões de leite da empresa Soprole, que se estacionaram justo em frente à tela, criando uma imagem impressionante por suas dimensões. Nessa “inversão de cena”, não cabia à arte ficar enclausurada na instituição, e o leite simbolizava a carência nutritiva, corporal e cultural, promovida pela ditadura, instância que o coletivo buscava explorar.

El productor artístico es tanto escenario como escena, el hambre de producir realidad es idéntica al hambre de alimentos, o al menos es de la misma naturaleza. Su cuerpo, en última instancia es el hoyo negro donde van a encontrarse todos los pruritos de sentido y donde teoría y práctica devienen términos sinónimos (CADA, 1982, p. 2).

Uma vez mais, o discurso do CADA aludia não apenas ao deslocamento de sentidos, mas ao deslocamento de corpos, neste caso o corpo do artista; produtor de conteúdo sensível.

3.2 *¡Ay Sudamérica!*

Passando das ruas aos céus de Santiago, com *¡Ay Sudamérica!*, o CADA ampliou o suporte artístico de tal forma a criar um efeito visual perturbador de intensa carga poética. Como passageiros de seis aviões monomotores voando em formação, os cinco membros do coletivo,

acompanhados por um cinegrafista, lançaram 400.000 panfletos⁴³ sobre bairros de Santiago. Dirigindo-se diretamente às autoridades da Força Aérea, sob a justificativa de que se tratava de uma obra de arte ecológica, comum no Japão e nos EUA, conseguiram autorização para sobrevoar a cidade com pilotos civis⁴⁴ exceto a região central. A façanha em si já era um gesto extremamente subversivo: obtiveram a permissão das autoridades para criticar o autoritarismo, em um ato de intervenção do “espaço (aéreo)político da ditadura” (NEUSTADT, 2001, p. 34). Além disso, a analogia com os aviões que bombardearam o palácio La Moneda no dia do golpe de estado, justamente localizado no centro de Santiago, cujo espaço aéreo estava interdito, era inevitável, podendo provocar estupor e mal-estar em quem presenciasse a cena. Segundo Diamela Eltit, a ideia era não somente citar o golpe, mas de certa forma revertê-lo, e mesmo reconhecendo a utopia que alimentou o ato, o mais insólito para o coletivo foi poder realizá-lo (NEUSTADT, 2001, p. 97).

Coerente com sua característica linguagem metafórica, incitando sempre leituras plurais, com essa terceira ação o CADA reafirma sua prática intersticial, ainda que sua ousadia possa ter parecido monumental. O objetivo continuava sendo interromper o cotidiano violento normalizado, seja no plano macropolítico em termos de visibilidade (nesse caso desde os ares), seja no plano micropolítico como busca por uma sensibilização desse sujeito fragilizado, através da circulação do panfleto; são planos que guardam suas nuances e não podem ser desassociados entre si. Ainda conforme Eltit:

Estábamos pensando en la ciudad, y en cómo hacer cortes en una ciudad intervenida. Pero sí pensábamos en los órdenes de las metáforas. Siempre contemplamos junto con lo grande, como las avionetas, la población, la cuestión micro, y el CADA desechó los espacios artísticos tradicionales, nuestra idea era ocupar la ciudad como soporte, pero sin renunciar a lo más fragmentario (NEUSTADT, 2001, p. 95).

Nessa busca pela “ampliação de espaços de vida”, o CADA elabora o termo “escultura social”, isto é, a arte como proposta de construção social; “[...] reconstrucción de la vida

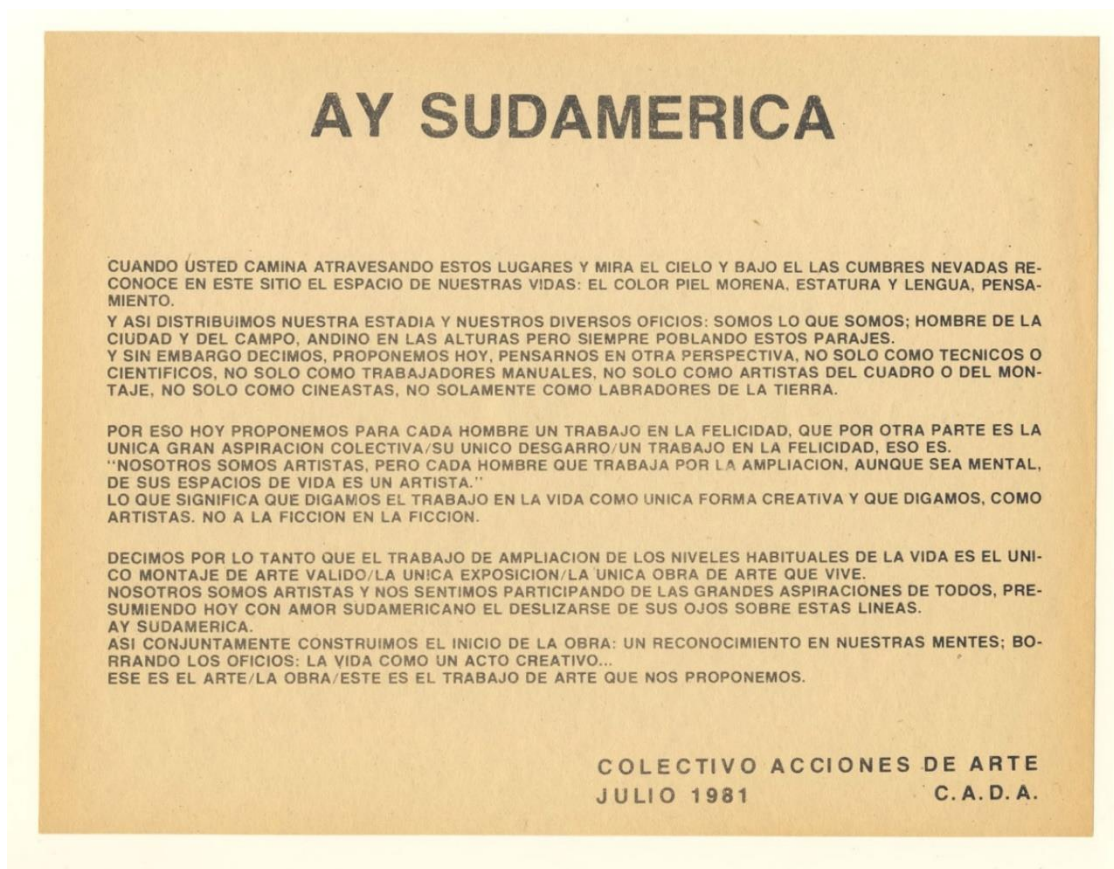
⁴³ Eram blocos de cerca de 2000 folhetos envolvidos por uma fita que se abria com a lei da gravidade, uma vez lançados. Diamela Eltit lembra que o único pacote que não se abriu caiu justamente em cima de uma delegacia, perfurando o teto como uma bomba. Ao aterrissar, os membros do coletivo encontraram várias patrulhas que os esperavam e pensaram o pior, porém dado o controle das redes militares, os policiais sabiam que o CADA tinha o aval para realizar o voo e apenas buscavam ressarcimento pelos danos materiais (Em entrevista concedida a Robert Neustadt, 2001, p. 97).

⁴⁴ Os pilotos, segundo relatou Diamela Eltit a Robert Neustadt, concordaram em voar de graça, mas desconheciam os detalhes da ação artística (2001, p. 96-97).

imaginativa [...]” para “[...] abrir posibilidades políticas nuevas desde el lenguaje [...]”, nas palavras de Fernando Balcells (NEUSTADT, 2001, p. 70-71), como uma forma de liberar a arte das restrições da divisão do trabalho e de sua especificidade. O panfleto lançado desde os monomotores já o dizia:

Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista. [...] decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/la única exposición/la única obra de arte que vive. Nosotros somos artistas y nos sentimos participando de las grandes aspiraciones de todos, presumiendo hoy con amor sudamericano el deslizarse de sus ojos sobre estas líneas. Ay Sudamérica. Así conjuntamente construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes, borrando los oficios: la vida como un acto creativo (CADA, 1981).

Figura 9 – Panfleto lançado dos aviões durante a Ação Ay Sudamérica



Fonte: Arquivo CADA⁴⁵

⁴⁵ Disponível em: http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/192%3Fas_overlay%3Dtrue&js=. Acesso em: 29 dez. 2020.

Podemos indagar como o CADA conseguiu atuar durante uma ditadura tão violenta como a de Pinochet, quando seus membros haviam inclusive militado em organizações e partidos de esquerda⁴⁶. A repressão do Estado, responsável pelos desaparecimentos, torturas e detenções, nunca chegou a se aplanar, incidindo diretamente em organizações militantes, sindicatos e partidos políticos opositores ao regime. A Universidade do Chile, principalmente da Faculdade de Letras, o chamado *Pedagógico*, também foi invadida; teve seus professores e alunos expulsos e seus currículos reprogramados, enquanto o campus permaneceu sob a vigilância dos militares (NEUSTADT, 2001). No entanto, parte da classe cultural encontrou uma brecha para seguir atuando, uma vez que o regime não tinha como alvo direto um ou uma artista em particular e ainda que detenções tenham ocorrido, o governo entendeu que seria mais eficaz cortar os canais de difusão desse campo. O mercado editorial, por exemplo, segundo Diamela Eltit, era praticamente inexistente em termos de divulgação e recepção, publicava-se poesia e literatura de maneira quase artesanal, ficando os livros restritos a pequenos grupos. Havia de fato uma repartição oficial da censura pela qual todas as obras deveriam passar para chegar às livrarias, e ainda assim não havia difusão massiva; e no teatro, mesmo com muitas peças antiditatoriais sendo encenadas, não havia muito público. Foi uma forma de sufocar o setor cultural, sem ir atrás de seus atores pontualmente, “[...] era impressionante porque todo era muy solitario [...]”, afirmou Eltit (NEUSTADT, 2001, p. 98).

O CADA, assim como muitos artistas da *avanzada*, transitou pelas margens, incorporando às suas ações artísticas, tanto seu jogo de signos, quanto a improvisação face a questões logísticas. A rua, assim como as leituras e reações daqueles que se sentiam interpelados pelas intervenções eram incontroláveis, e o logro de lançar suas “cápsulas de ações artísticas”⁴⁷ nesse deslocamento de corpos e suportes poderia ser considerado em si como um ato político. “Estábamos arriesgando la belleza, arrastrando al desorden y la contaminación como estética [...] incorporando al azar y la

⁴⁶ Zurita, militante do Partido Comunista chileno nesse momento e Balcells, estudante de sociologia e integrante do governo da Unidade Popular foram presos logo após o golpe, ficando detidos por aproximadamente um mês; Balcells inclusive buscava exílio em Paris, permanecendo até 1979; Lotty Rosenfeld militava no MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitária) e a partir de 1983 no “Mujeres por la vida”, ambos de oposição ao regime militar, onde também colaboraria Eltit. Entre 1977 e 1978 Rosenfeld e Castillo já participavam de reuniões com artistas de diferentes partidos de oposição por questões de militância política, conforme entrevistas concedidas a Robert Neustadt (2001).

⁴⁷ Expressão utilizada por Ignacio Agüero, cineasta colaborador do CADA (NEUSTADT, 2001, p. 180).

interrupción ciudadana. Nos quedamos más bien con el gesto que con la estética porque no teníamos el control total de la obra [...]” completou Eltit (NEUSTADT, 2001, p. 96).

3.3 NO+

A quarta ação do CADA, a última que contou com todos os seus membros, foi também a mais importante para o coletivo; foi a de “maior eficácia social”, segundo Lotty Rosenfeld (NEUSTADT, 2001, p. 55), por ter produzido uma verdadeira ampliação de espaços artísticos, retomando e, até certo ponto, superando o binômio arte e vida, proposta fundadora do grupo. Ao final de 1983, o coletivo e muitos colaboradores saíram em grupos para grafitar os muros de Santiago com a expressão “NO+”, que pouco tempo depois seria completada por anônimos com imagens e palavras como: “NO+ ditadura”; “NO+ tortura”; “NO+ desaparecidos”; “NO+” e a imagem de um revólver”; “NO+” e uma figura das botas de um soldado, sendo esta a primeira obra sem a assinatura do coletivo. O grafite, recorrente como meio de protesto durante os anos 1960, acabou incitando a participação popular, formando uma espécie de rede autônoma de cumplicidade, em que o “outro” emergiu de seu interior silenciado. Nesse sentido, a própria ação dissipou sua autoria e superou seus criadores ao se propagar continuamente, agregando cada vez mais participantes em uma onda de contaminação coletiva. A “eficácia” da ação, segundo Diamela Eltit, reside justamente nesse poder convocatório do “NO+”:

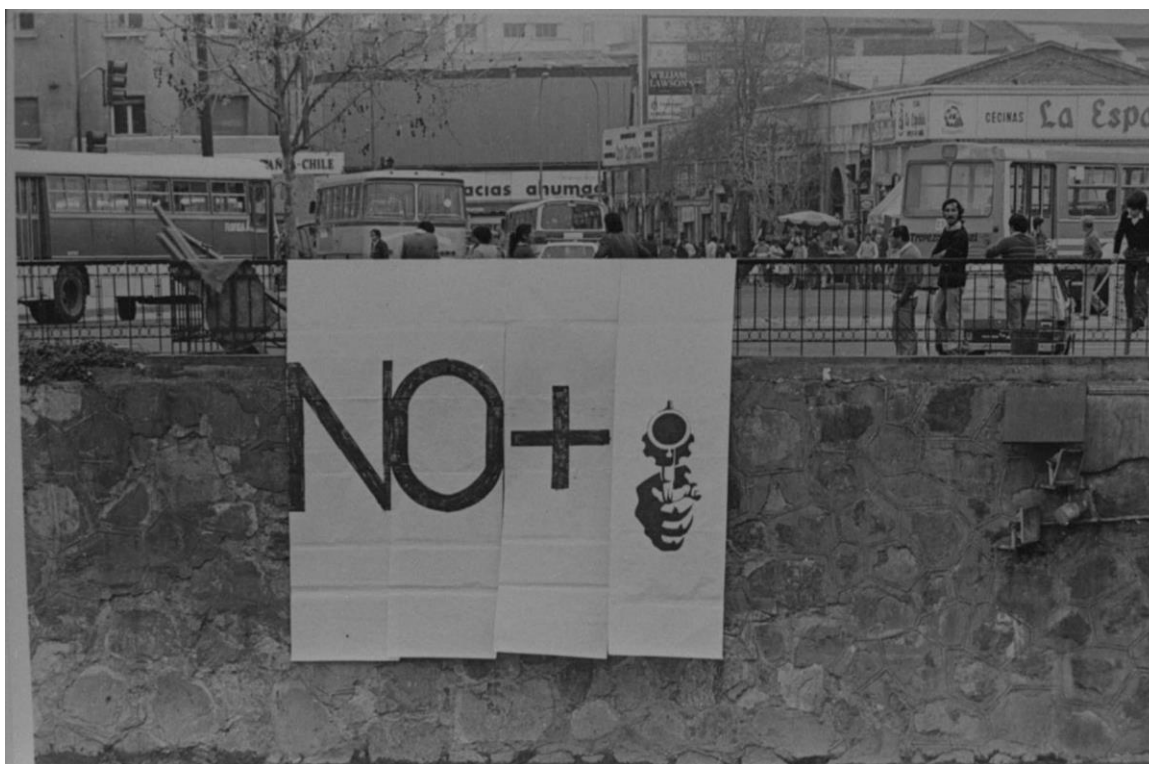
No había slogans que funcionaran, todos eran gastados, estaban obsoletos. “El pueblo unido jamás será vencido”, por ejemplo, no servía porque el pueblo había sido vencido. Pero el “NO +” conectó y sirvió, [...] en el cumplimiento total de los intereses del CADA como fue unir arte y política. Yo creo que ahí se consumió el CADA. Ese es su aporte más radical (NEUSTADT, 2001, p. 101).

Além da intensa participação no Chile, o coletivo lançou um chamado à colaboração internacional⁴⁸, e Juan Castillo, vivendo na Holanda nessa época, enviou cerca de 300 cartas a artistas de toda Europa, convidando-os a participar com performances ou trabalhos que seriam expostos no museu Stedelijk de Amsterdã⁴⁹.

⁴⁸ Documento digitalizado disponível em: <http://www.archivosenuso.org/cada/accion>. Acesso em: 19 nov. 2020.

⁴⁹ Castillo relata a Neustadt como foi apoiado ao chegar com a ideia do NO+ no Museu Stedelijk, então tomado por artistas que haviam expulsado seus funcionários como protesto contra a política de exibição da instituição. “*Por correo llegaron como ciento y tantas respuestas, y las exhibí en un muro del museo. Los que residían en Holanda, los invité*

Figura 10 – Cartaz de NO+ no Rio Mapocho, Santiago do Chile



Fonte: Arquivo CADA (Foto: Jorge Brantmayer, 1983)⁵⁰.

O coletivo perdeu o controle da obra e a prática artística se concretizou em gesto político, passando dos muros aos cartazes: “NO+ miedo” apareceu em manifestações políticas em 1985; “NO+ despidos”, em uma passeata de profissionais da saúde em 1986; “NO+ hambre”, no 08 de março de 1987, até virar símbolo de um movimento democrático, consolidando-se como lema da oposição no Plebiscito de 1988⁵¹; “NO+ Pinochet”, entre outros. Em 1990, chegou-se inclusive a projetar um “NO+” no painel do Estádio Nacional em Santiago durante a cerimônia pública que inaugurou o governo de Patricio Aylwin (NEUSTADT, 2001), primeiro presidente eleito democraticamente, após o fim da ditadura militar. Ainda nos anos noventa o lema esteve presente em protestos do povo Mapuche contra a celebração dos 500 anos do “descobrimento” da América

a hacer obras. Muchos de ellos prefirieron pintar en vivo el día de la inauguración. Estuvieron pintando todo el día ahí, y las obras luego quedaron expuestas durante todo el tiempo de la exhibición”. (2001, p. 37).

⁵⁰ Disponível em: [http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/105%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.](http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/105%3Fas_overlay%3Dtrue&js=;) Acesso em: 29 dez. 2020.

⁵¹ Em 1988, um referendo nacional foi realizado no Chile para votar a permanência de Augusto Pinochet no poder até março de 1997 e o *Não* saiu vencedor com 55.99% dos votos válidos (CIPER).

e em passeatas contra testes nucleares no Pacífico Sul, em 1995, na Câmara dos Deputados de Santiago. Já mais recentemente, em manifestações que ocorreram no Chile de outubro de 2019 a março de 2020, nas quais se reivindicou uma nova constituinte para desmantelar o modelo político-econômico neoliberal instaurado na ditadura de Pinochet, defendido pelo governo de direita de Sebastián Piñera, pôde-se ler “NO+ AFP”, Administrado de Fondo de Pensiones, referindo-se ao fundo de investimento privado que gerencia o sistema de aposentadorias no Chile⁵².

Ainda que Rosenfeld e Eltit tenham realizado uma última ação com o nome do CADA, “Viúva”⁵³, depois do impacto do “NO+” o coletivo na sua formação original dissolveu-se, no entanto, o seu jogo de signos parece resistir, deixando rastros até hoje. Como disse Lotty Rosenfeld, anos depois, “Cada vez que veo un NO+, en los noticiarios de la TV, en la prensa o en algún muro o cualquier parte de Chile pienso, ahí está el CADA, aún existe, más allá de la voluntad de cada uno de sus integrantes” (NEUSTADT, 2001, p. 96).

⁵² Cabe acrescentar que a população chilena aprovou no dia 25 de outubro de 2020 uma nova constituinte a ser elaborada por uma convenção mista entre cidadãos e representantes políticos.

⁵³ Esta ação, organizada em conjunto com o grupo *Mujeres por la vida* citava “a morte pela vida”, segundo Eltit, ao colocar em evidência os familiares das vítimas da ditadura militar, ação que consistiu essencialmente na publicação da fotografia de uma viúva seguida de um texto em jornais e revistas da época (NEUSTADT, 2001).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Décadas depois da realização da obra *Tucumán Arde* e das ações do CADA, essas experiências, que passaram do esquecimento à recuperação pelo mercado da arte e sua inserção no circuito artístico, seriam problematizadas em relação ao processo de canonização e neutralização de suas narrativas críticas. Entende-se que a inscrição dessas manifestações no âmbito da arte conceitual na América Latina é problemática, não apenas devido à recusa dos próprios protagonistas a essa aproximação, mas também pelo risco de homogeneização que tal categorização poderia implicar⁵⁴. Entretanto, não se pode ignorar a multiplicidade de abordagens que foram elaboradas com relação ao que seriam os conceitualismos latino-americanos ou conceitualismos do Sul na tentativa de suscitar reflexões sobre as origens e potências dessas práticas. Se, por um lado, temos concepções como a de Luis Camnitzer, que se centram no aspecto ideológico de tais práticas artísticas como representantes de um “conceitualismo político latino-americano”, por outro, há leituras menos rígidas, que as situam entre margens difusas, desterritorializando-as em relação a uma história única da arte, reconhecendo suas tensões, contradições e singularidades, como a que propõe Ana Longoni⁵⁵. A análise dos casos de *Tucumán Arde* e do grupo CADA em específico, parece demonstrar a dificuldade de classificar essas práticas como partes integrantes de algum movimento artístico e reforça a pertinência de pensá-las dentro de uma cartografia móvel. No entanto, são trabalhos intrinsecamente ligados aos seus respectivos contextos, não apenas “imediatos”, como foi o *itinerario del '68*, no caso argentino, e a *escena de avanzada* no caso chileno, mas também no tocante aos processos históricos e políticos dos quais fazem parte. Isolá-las significaria ignorar seus percursos, enrijecendo tais manifestações e caindo em uma possível mitificação que “anularia” sua mobilidade, sua força disruptiva.

Participar na revolução à sua maneira, no caso de *Tucumán Arde*, ou resistir, reconhecendo a ruptura no tecido social causada pelo golpe de Estado, no caso do CADA, são fatores que revelam um dos aspectos mais significativos dessas obras e que em grande parte, incitou este estudo: ambas se realizaram em contextos ditatoriais. Os coletivos encontraram brechas para atuar e circular,

⁵⁴ Como bem diria León Ferrari, participante de *Tucumán Arde*, “[...] lo hicimos para salir de la Historia del Arte y ahora estamos en la Historia del Arte por su causa [...]” (LONGONI, 2014, p.6).

⁵⁵ É interessante ressaltar o trabalho coletivo realizado por artistas, curadores e pesquisadores latino-americanos na tentativa de reativar criticamente tais manifestações, que resultou na criação da *Red Conceptualismos del Sur*, ativa desde 2007.

Tucumán Arde, por meio de sua campanha de “*estrategia incógnita*”, e o CADA com seu jogo de signos e metáforas, evidenciando a importância dada à informação e às formas de comunicação, face à atuação da censura e dos discursos oficiais fabricados. A partir de narrativas que ultrapassavam a simples denúncia, elaboraram dispositivos para sensibilizar o público, seja através do leite distribuído e depois deixado a apodrecer em uma galeria de arte, ou no texto lançado desde os monomotores pelo CADA. Seja nos adesivos de *Tucumán Arde*, no café amargo ou nos apagões na exposição de Rosário, os coletivos, ou “corpos em dissidência” – para retomar uma ideia de Nelly Richard (1999, p. 33) –, sacudiam rotinas de conduta e percepção de sujeitos em uma sociedade marcada por disciplinamentos coercitivos. Reivindicando seu caráter coletivo e anônimo, o uso do grafite por ambos os grupos também poderia ser lido nesse cruzamento entre comunicação e sensibilização. Esse anonimato nos lembra a “obra-devir anônima” de Jacques Rancière (2005b) e seu regime estético de eficácia da arte, cujo início não se daria com a consagração do autor, mas com a identificação da força de criação individual à expressão da vida anônima; reflexão que poderia ser aprofundada em uma continuação desta pesquisa.

A dimensão política dessas manifestações artísticas portanto, não se encontrava em seu conteúdo, nem exclusivamente na sua forma, mas, talvez no modo como tais obras incidiram no plano do sensível. Aqui, poderíamos pensar novamente em uma associação com a teoria estética de Jacques Rancière, na qual o filósofo defende que não existem “modelos” de arte política, e que a arte crítica é aquela que introduz uma separação, ou dissenso, no tecido consensual do real, reconfigurando a paisagem do perceptível e do pensável, criando uma nova “topografia do possível” (RANCIÈRE, 2012, p. 49). A própria eficácia estética seria a eficácia desse dissenso, ou seja, o reconhecimento do conflito em regimes de sensorialidade, ou na “partilha do sensível”, quando ocorre a organização de objetos e corpos, uma designação de lugares e funções numa determinada ordem social (RANCIÈRE, 2005a). Desse modo, a arte é política na medida em que, como a própria política, irrompe na partilha do sensível criando outras configurações na experiência sensorial.

É também no plano do sensível que os conceitos de memória afetiva do corpo de Suely Rolnik (2007; 2009) e de micropolítica, de Rolnik e Félix Guattari (2005), atuam. Segundo a psicanalista, os traumas vividos durante os períodos ditatoriais na América do Sul não se refletem necessariamente em conteúdos ideológicos, mas incidem no corpo e na sua memória imaterial

(ROLNIK, 2007), nos quais a censura cotidiana age não somente sobre os produtos do processo criativo, mas na inibição desse próprio processo. Assim, esse corpo se torna um agente construtor de significados, de conhecimentos sensíveis, ao ser atravessado pela experiência do terror. Rolnik (2009) discute ainda o encontro das dimensões da macropolítica, do plano visível em que age o militante, e da micropolítica, do plano do sensível em que se desenvolve o artista. Como foi mencionado anteriormente, seria nessa dimensão micropolítica, transcendendo a simples consciência da dominação, em que ocorre uma tensão paradoxal entre a cartografia dominante e uma realidade sensível em transformação. A partir do reconhecimento desse estranhamento e por exigência da própria vida, busca-se a liberação do processo criativo interrompido. Talvez as ações do grupo CADA e obra *Tucumán Arde*, trabalhos que estavam pautados em sequências interrompidas dentro de um contexto extremamente violento, tenham atuado intensamente em uma dimensão micropolítica.

Como então, a volta a essas experiências artísticas em regimes repressivos nos ajudam a refletir sobre os processos que estamos vivenciando atualmente? Abordá-las como formas estéticas de resistência e deslocá-las da exclusividade dos estudos da história da arte talvez seja uma maneira de reativá-las politicamente, retomando sua essência coletiva e transdisciplinar. De modo mais evidente, as ações do CADA e a obra *Tucumán Arde* nos levaram diretamente aos anos de chumbo no Cone Sul, reavivando tensões e ambivalências, confirmando heranças e dúvidas que ainda pairam sobre as atrocidades dessa época; e evocando a urgência de imaginar o trabalho de uma “memória-sujeito”, contrapondo-se à lembrança reificada, como incitou Nelly Richard (1994, p. 32). No entanto, se a potência dessas ações estéticas não reside somente na forma como incidiram em realidades concretas, mas sobretudo em realidades sensíveis, seria tarefa do presente, segundo Rolnik (2009, p. 163), “[...] curar a interrupção do processo criativo por efeito do trauma [...]”, ao menos para “[...] desobstruir o acesso aos germes [...]” dos futuros que ficaram soterrados.

Na tentativa de seguir explorando a densidade crítica e a pulsão de vida das práticas artísticas elucidadas - processo em devir - nos apoiaremos em uma última reflexão em ressonância com as ideias da historiadora Kristin Ross, que propõe ver o passado como algo totalmente imprevisível, questionando seu aspecto meramente pedagógico (BALLAST, 2020). O passado, assim, poderia transformar nossa concepção do possível no presente, não necessariamente por meio de modelos ou lições, mas proporcionando a imagem visível de um ato de resistência ou autoemancipação.

REFERÊNCIAS

BALLAST. Entrevista com Kristin Ross na Revista Ballast. França, 03 nov. 2020. Disponível em: <https://www.revue-ballast.fr/kristin-ross-le-passe-est-imprevisible/>. Acesso em: 6 nov. 2020.

BALVÉ, Beatriz. ¿La fusión del arte y la política o su ruptura? El caso de Tucumán Arde: Argentina 1968. **Cuadernos de CISCO**. Serie Estudios n. 84. Buenos aires, 2014.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica**. Arte e Política. Obras escolhidas, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CADA, Colectivo Acciones de Arte. **Ruptura**: documento de arte. Santiago: 1982. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8723.html>. Acesso em: 30 set. 2020.

_____. **Ay, Sudamérica**. Santiago, julio, 1981. Disponível em: <http://www.archivosenuso.org/cada/accion>. Acesso em: 16 set. 2020.

_____. **La función del video**. 1980. In: NEUSTADT, Robert. **CADA día**: la creación de un arte social. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

_____. **No es una aldea**. Santiago, octubre, 1979a. Disponível em: <http://www.archivosenuso.org/cada/accion>. Acesso em: 24 set. 2020.

_____. **Para no morir de hambre en el arte**. Santiago, octubre, 1979b. Disponível em: <http://www.archivosenuso.org/cada/accion>. Acesso em: 29 set. 2020.

CAMNITZER, Luis. **Antología de textos críticos 1979 – 2006**: ArtNexus/Arte en Colombia. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2007.

_____. **Didáctica de la liberación**: Arte conceptualista latinoamericano. Montevideo: Editorial HUM, 2008.

COSTA, Eduardo; ESCARI, Raúl; JACOBY, Roberto. **Un arte de los medios de comunicación**. Archivo Pessoal de Roberto Jacoby, Buenos Aires, 1966. Disponível em: ICAA <https://icaa.mfah.org/s/es/item/750362.html>. Acesso em: 11 out. 2020.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. In: _____. **Pourparlers**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELTIT, Diamela. Yacer incubada oval en la fotografía. In: RICHARD, Nelly (org.) **Arte en Chile desde 1973**: escena de avanzada y sociedad. Documento n. 46, Santiago de Chile, FLACSO, 1987.

ESPINOSA, Julio, G. Por un cine imperfecto. **Hablemos de cine**. Lima, n. 55/56. p. 37-42, set-dic. 1970. Disponível em: <https://www.programaibermedia.com/julio-garcia-espinoza-por-un-cine-imperfecto/>. Acesso em: 15 nov. 2020.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. (Org). **Terra incógnita**: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; MAC/USP; AECID, 2009.

GRAMUGLIO, María Teresa; ROSA, Nicolás. **Declaración de la muestra Tucumán Arde**. CGT Rosário, noviembre, 1968. Disponível em: <http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones>. Acesso em: 18 nov. 2020.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2005.

LONGONI, A. Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. **Aletheia**, La Plata, v. 1, n. 1, p. 1-23, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, octubre 2010.

_____. Embutes de la memoria. **Aletheia**, La Plata, v. 9, n. 17, p. 2-10, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, diciembre 2018.

_____. El mito de Tucumán Arde, **Artelogie**, n. 6, p. 1-11, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/1348>. Acesso em: 22 out. 2020.

_____. Vanguardia y Revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta. **MODOS**. Revista de História da Arte, v. 1, n. 3, p. 150-179, Campinas, setembro, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.871>. Acesso em: 29 out. 2020

_____. Vanguardia artística y vanguardia política en la Argentina de los sesenta: una primera aproximación. **Revista Chilena de Literatura**, n. 42, p. 107-114, Santiago, 1993.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella a "Tucumán Arde"**: Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: EUDEBA, 2010.

MCLUHAN, Marshall. **The Medium is the Massage**: an inventory of effects. Corte Madera, CA: Gingko Press, 2001.

MORAES, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". **Revista de Cultura Vozes**, v.1, n. 64, p. 45-59, Rio de Janeiro, jan-fev. 1970. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110685.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

NEUSTADT, Robert. **CADA día**: la creación de un arte social. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

PLÁSTICOS DE VANGUARDIA, Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos. **Comunicado de la muestra Tucumán Arde**. CGT Buenos Aires, noviembre, 1968. Disponível em: <http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones>. Acesso em: 15 nov. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005a.

_____. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005b.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RICHARD, Nelly (org.). **Arte en Chile desde 1973**: escena de avanzada y sociedad. Documento n. 46, Santiago de Chile, FLACSO, 1987.

_____. **Desplazamientos de soportes y borradura de las fronteras entre géneros**. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85997.html>. Acesso em: 30 set. 2020.

_____. **Intervenções críticas**. Arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **La insubordinación de los signos**: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

_____. **Márgenes e instituciones**: arte en Chile desde 1973, 2ª ed. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007.

_____. (org) **Revista de crítica cultural**: n. 29-30, Santiago de Chile, noviembre 2004. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-72485.html>. Acesso em: 28 sep. 2020.

_____. Trama urbana y fuga utópica. **Revista de crítica cultural**. n. 19, p. 28-33, Santiago de Chile, 1999. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/740281.html>. Acesso em: 27 sep. 2020.

ROLNIK, Suely. A memória do corpo contaminada no museu. **Multitudes**. n. 28, p. 71-81, 2007. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-1-page-71.html>. Acesso em: 21 out. 2020.

_____. Desentranhando futuros. *In*: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; MAC/USP; AECID, 2009.

_____. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

_____. Geopolítica da cafetinagem. *In*: FURTADO, Beatriz; LINE, Daniel (Orgs). **Fazendo Rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008.

Websites:

Arquivos em uso.

Disponível em: www.archivosenuso.org. Acesso em: 29 dez. 2021.

Centro de Investigación Periodística (CIPER).

Disponível em: <https://ciperchile.cl> Acesso em: 22 set. 2020

International Center For The Arts Of The Americas, (ICCA) Museu de Belas Artes de Houston.

Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/page/home>. Acesso em: 22 nov. 2020.

Memória Chilena, Biblioteca Nacional do Chile.

Disponível em: www.memoriachilena.gob.cl. Acesso em: 20 nov. 2020.

Red Conceptualismos del Sur.

Disponível em: <https://redcsur.net/>. Acesso em: 29 dez. 2020.

Ilustrações:

ARQUIVO CADA. **Cartaz de NO+ no Rio Mapocho, Santiago do Chile.** Foto: Jorge Brantmayer, 1983. Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/105%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.

Acesso em: 29 dez. 2020.

_____. **Estêncil em sacos de leite distribuídos pelo CADA.** 1979. Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/10%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.

Acesso em: 28 dez. 2020.

_____. **Inserção do texto do CADA na Revista HOY ano 3, n°115, 1979, p.46.** Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/29%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.

Acesso em: 28 dez. 2020.

_____. **Panfleto lançado dos aviões durante a Ação Ay Sudamérica.** 1981. Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/192%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.

Acesso em: 29 dez. 2020.

ARQUIVO GRACIELA CARNEVALE. **Adesivo elaborado por Juan Pablo Renzi.** 1968.

Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2301%3Fas_overlay%3Dtrue&js=. Acesso em: 22 dez. 2020.

_____. **Cartaz da “Primeira Bienal de Arte de Vanguarda”.** Foto: Carlos Militello, 1968.

Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2313%3Fas_overlay%3Dt rue&js=. Acesso em: 21 dez. 2020.

_____. **Entrada da mostra *Tucumán Arde* em Rosário.** Foto: Carlos Militello, 1968. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2339%3Fas_overlay%3Dt rue&js=. Acesso em: 21 dez. 2020.

_____. **Grafite de "Tucumán Arde" na cidade de Rosário.** Foto: Carlos Militello, 1968. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2308%3Fas_overlay%3Dt rue&js=. Acesso em: 21 dez. 2020.

_____. **Mural com recortes de jornais sobre a situação tucumana.** Foto: Carlos Militello, 1968. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2340%3Fas_overlay%3Dt rue&js=. Acesso em: 21 dez. 2020.

_____. **Público na projeção de material filmado por artistas em Tucumán.** Foto: Carlos Militello, 1968. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/carnevale/colecciones#viewer=/viewer/2330%3Fas_overlay%3Dt rue&js=. Acesso em: 22 dez. 2020.