

CRÍTICA INSTITUCIONAL E CONCEITUALISMOS NA ARTE ARGENTINA: A PALAVRA COMO EMBLEMA POLÍTICO

INSTITUTIONAL CRITICISM AND CONCEPTUALISMS IN ARGENTINE ART: THE WORD AS A POLITICAL EMBLEM

Luiza Mader Paladino

DI TELLA
CAYC
ARTE CONCEITUAL
CRÍTICA INSTITUCIONAL
DITADURA.

Este trabalho apresenta um breve percurso institucional da arte argentina, ao longo das décadas de 1960 e 1970, com foco no Instituto Torcuato Di Tella e no CAYC – Centro de Arte y Comunicación. Ambas as entidades são analisadas à luz do crescente aparato repressivo amparado pelos regimes militares no país, com o intuito de compreender como os ecos autoritários impactaram nas agendas institucionais e, em especial, na produção artística. Nesse contexto, nota-se um novo rumo na arte assinalado pela radicalização política de diversos artistas, em confluência com a adoção de proposições cada vez mais experimentais, que buscaram romper com as tradições anteriores.

DI TELLA
CAYC
CONCEPTUAL ART
INSTITUTIONAL CRITICISM
DICTATORSHIP

This work presents a brief institutional trajectory of Argentine art, throughout the 1960s and 1970s, focusing on the Instituto Torcuato Di Tella and CAYC – Centro de Arte y Comunicación. Both entities are analyzed in the light of the growing repressive apparatus supported by the military regimes in the country, in order to understand how the authoritarian echoes reflected in institutional agendas and, in particular, in artistic production. In this context, a new direction in art is noted, marked by the political radicalization of several artists in confluence with the adoption of increasingly experimental proposals, which sought to break with previous traditions

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Traduções de obras e documentos citados apenas no original são de minha autoria.

2. Desde a década de 1940, Romero Brest conduziu com fôlego a crítica argentina e latino-americana. Publicou uma série de livros, atuou como professor, além de contribuir com a tradução para o espanhol de textos e livros de história da arte, que até então, pouco haviam circulado no ambiente intelectual argentino. Atualizou a área da crítica, sobretudo, na gestão da revista *Ver y Estimar*, na qual teorizou e defendeu a arte abstrata e a autonomia da arte pautada nos preceitos do modernismo. Brest manifestou grande entusiasmo pela arte brasileira desde 1945, ano em que publicou o livro *Pintura Brasileira Contemporânea*. O crítico também foi jurado de três edições da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, 1953 e 1961. Nos anos de 1960, o crítico mudou os rumos teóricos, com a perspectiva de compreender e apoiar a nova produção dos jovens artistas locais.

Em 1966, o general Juan Carlos Onganía chegava ao poder com a intitulada “Revolução Argentina”, um golpe militar que alterou profundamente a realidade do país, em especial, a política cultural do regime, que se caracterizou pela direção autoritária e persecutória. A instauração da censura e da repressão policial como práticas cotidianas sufocaram não apenas as manifestações culturais vinculadas aos movimentos de esquerda, mas quaisquer formas de criação intelectual e artística que fugissem da ordem vigente. Sobre a atmosfera repressiva, o psicanalista e artista Oscar Masotta relatou: “Quando se produz o golpe de estado conduzido por Onganía, há um surto de puritanismo e de perseguição policial. Aterrorizados, abandonamos projetos” (MASOTTA *apud* RIZZO, 1998, p. 33)¹.

A *noche de los bastones largos*, por exemplo, ficou conhecida pelo fechamento da Universidade, cujo espaço havia se mostrado renovador e politizado. A sucessão de atos de censura incluiu o encerramento de publicações, salas de teatro, emissoras de rádio, entre outros canais. Pouco a pouco, estruturou-se uma complexa relação triangular entre modernismo, radicalismo e tradicionalismo que estreitou os vínculos entre o campo intelectual e político (TERÁN, 2007, p. 277). A dimensão autoritária exercida pelo Onganiato foi gerando um campo heterogêneo de oposição formado por diversos grupos culturais que assumiram uma postura política mais radical diante do embrutecimento do governo ditatorial. Esses grupos representavam a emergência das chamadas “novas esquerdas” ou “esquerdas revolucionárias”, forças sociais e políticas que ganharam corpo ao longo desses anos. A radicalização política desses setores se instaurou em um momento conturbado no contexto internacional, como lembram Ana Longoni e Mariano Mestman. Os programas de revolução social fortaleciam a ideia do colapso do sistema capitalista e, certamente, as Revoluções em Cuba e na Argélia, os movimentos de descolonização, a resistência vietnamita e em especial o maio francês foram ocasiões que sintetizaram bem esse esgotamento (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 37-38). Os ecos revolucionários geraram consequências políticas e culturais irreversíveis no contexto argentino e o próprio golpe militar, em 1966, surtiu uma espécie de *efeito boomerang*, na medida em que acelerou a radicalização política de diversas formações culturais (Ibid., p. 40), incluindo em sua órbita as vanguardas artísticas.

Cabe destacar que o Centro de Artes Visuais (CAV) do Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), dirigido pelo crítico de arte Jorge Romero Brest², foi a entidade principal que patrocinou o desenvolvimento das linguagens vanguardistas na arte, durante toda a década de 1960. Dentro do circuito modernizador, o Di Tella teve o papel de reconhecer e legitimar diferentes versões de vanguarda, além de encarnar uma nova modalidade de mecenato de perfil filantrópico, ligado aos setores da burguesia industrial e disposto a apoiar o surgimento de novas vanguardas. O Centro representou o dinamismo institucional outorgado pelos programas modernizadores, bem como articulou a imagem cultural de um país que apostava no futuro e que pretendia conectar-se aos grandes centros internacionais (GIUNTA, 2008, p. 32).

A medida inicial de promoção e consagração das novas vanguardas se deu por meio de premiações. Em 1960, o ITDT organizou o primeiro Prêmio Instituto Torcuato Di Tella, reunindo obras de 25 pintores argentinos. No ano seguinte, incluiu o convite a artistas chilenos e uruguaios, sendo os da neofiguração argentina os principais premiados. Vale pontuar a destacada presença de Giulio Carlo Argan entre os jurados do Prêmio de 1961, inaugurando a vinda de importantes críticos e intelectuais internacionais aos júris dos Prêmios, que se prolongaram até 1967.

3. EL premio Di Tella a la plastica nacional. Buenos Aires. La Nación. 2 out. 1964. Arquivo Instituto Torcuato Di Tella.

Na Argentina, o apoio ao pluralismo das novas linguagens, bancado pelo Di Tella, ofereceu aos artistas um terreno fértil de experimentação artística. A revisão dos modos de figuração, principal agenda dos pintores no início dos anos de 1960, e o distanciamento das concepções tradicionais de pintura de cavalete e escultura, no decorrer da década, se uniam à imprescindível ativação do espectador no centro das novas experiências. A incorporação de materiais não artísticos, extraídos da vida cotidiana, e o sentido de transitoriedade, marcada por obras e exposições efêmeras, também apontavam para novas perspectivas artísticas.

Essa nova geração descobria o momento como algo “virgem”, uma tábula rasa na qual as possibilidades para as situações de comunicação, experiências grupais e caminhos criativos pareciam inesgotáveis (DOLINKO, 2010, p. 31). “A morte da pintura” adotada por diversos artistas direcionava para algumas das rupturas dessa década, ou seja, não era mais plausível seguir produzindo tal como havia se entendido canonicamente, e dificilmente haveria algum termo de negociação com a tradição anterior. As artes visuais já não abrangiam somente aspectos da visualidade e ampliavam-se para propostas, ações e ideias como forma essencial de indagação experimental.

O ano de 1964 foi significativo para o circuito artístico portenho e é válido recordar que os ecos da Bienal de Veneza desse mesmo ano, em que o artista norte-americano Robert Rauschenberg fora o grande premiado, chegaram a Buenos Aires. Esse acontecimento simbolizava a conquista da arte *pop* e o deslocamento do eixo artístico de Paris para Nova Iorque. A repercussão dessas mudanças desembarcou na capital argentina, com a vinda de Pierre Restany e Clement Greenberg, dois críticos de posturas totalmente antagônicas, que foram membros do júri do 4º Prêmio Nacional e Internacional ITDT. Restany, principal orquestrador do Novo Realismo; Greenberg, figura que contribuiu para o êxito internacional do expressionismo abstrato, reproduziam no Di Tella a conhecida inimizade entre franceses e norte-americanos. O conflito, contudo, era mais de modelos estéticos do que de nacionalidades (GIUNTA, 2008, p. 214).

A disputa entre os modelos opostos evidenciou-se na seleção dos premiados. Greenberg ganhou a seleção da categoria internacional e destinou a recompensa ao pintor Kenneth Noland. O prêmio nacional ficou entre Emilio Renart, com o voto de Greenberg, e Marta Minujín, que contou com o apoio de Restany. Romero Brest desempatou, destinando a primeira colocação à Minujín, que havia apresentado *Eróticos en color* e *Revuélquese y viva!*. Na entrevista concedida ao jornal La Nación, Restany dava luz à sua agenda estética, marcada pela necessidade de responder as reverberações da sociedade de consumo e as implicações nas manifestações artísticas desse novo modelo cultural:

O artista, frente à competência desmobilizadora exercida pelas últimas descobertas científicas, “descobre” a natureza de nosso século, industrial, publicitária, urbana, e a subjetiva pela ‘apropriação’ pura e simples, a acumulação, a compreensão ou a ruptura dos objetos que a compõe.³

Era a primeira vez que se premiava uma linguagem nova e de caráter objetual. A apropriação de colchões retorcidos e pintados com cores fortes formavam uma pequena ambientação com música, cujo espaço interior o espectador podia entrar e se envolver em uma experiência lúdica e tátil com a superfície das grandes almofadas. A ativação do campo vivencial do participante, mais habituado à contemplação, ampliava

o seu papel na experimentação, tornando-a mais viva, como sugeria o próprio título da obra. Sem dúvida, a premiação causou polêmica e escandalizou o público acostumado à arte como reflexo dos mais altos valores – morais, religiosos e nacionais, uma arte que deveria estar localizada sobre um pedestal ou emoldurada em uma tela (HERRERA, 2010, p. 8).

O ambiente de confrontação ocasionado pelo contato de obras argentinas e estrangeiras, o intercâmbio e o embate de modelos estéticos regidos pelos jurados e a difusão das novas tendências conflagraram uma fecunda mudança no circuito artístico. Os critérios de legitimação que agenciaram a ascensão da arte jovem pautaram-se na institucionalização das práticas estéticas das novas vanguardas. As linguagens artísticas mais atuais foram encaradas sob a perspectiva de uma grande confusão sem regras e cânones. Parte da crítica e do público considerava que muito do que era exposto não deveria ganhar o estatuto de obra de arte, não obstante, essa produção já não podia ser interpretada de acordo com os parâmetros utilizados para avaliar os movimentos artísticos anteriores. A necessidade de conduzir os recentes rumos e explicar as transformações na arte contemporânea tornou-se um ponto importante para inserir a nova plástica no âmbito local.

O fato de as vanguardas terem contado com um respaldo institucional e, a princípio, não introduzirem em sua agenda uma pauta política mais direta não anulava, por outro lado, as transformações estéticas e as rupturas com as linguagens convencionais que desencadearam. Pode-se atribuir a essas primeiras alterações estritas ao campo estético um modo de preparar o terreno para as mudanças mais radicais que estariam por acontecer. As instâncias políticas e sociais adentraram com força total no circuito artístico, sobretudo, após 1966, com a ascensão do Onganiato. O Instituto Di Tella, grande divulgador dessas vanguardas plásticas, também sofreu os embates da repressão com a intervenção policial da mostra *Experiencias 68*, acirrando o debate político no âmbito artístico.

Diante da impossibilidade de ocorrer um intercâmbio mais igualitário entre o país e os centros artísticos, além das falsas promessas de desenvolvimento, os artistas acabaram aliando as suas próprias práticas às demandas da realidade, em um acelerado cenário de violações e perseguições. Parte das obras realizadas entre 1967 e 1968 foram o substrato, a nível local, das poéticas conceitualistas, ainda que os artistas ligados ao circuito vanguardista do Di Tella não classificassem suas experiências dentro dessa categoria (GIUNTA, 2011, p. 206). Nessa conjuntura incerta foi inaugurada a exposição *Experiencias 68*, organizada por Romero Brest.

EXPERIENCIAS 68

Experiencias 68 foi considerada a “epítome da experimentação e também das tensões do desenvolvimento cultural argentino no fim da década de 1960” (KING, 2007, p. 198), na qual encontravam-se diferentes tendências plásticas que exacerbavam cada vez mais os limites das linguagens artísticas. Pode-se notar, também, uma crescente politização dos artistas participantes e de algumas obras expostas, provocando a censura policial da mostra. Consequentemente, o agravamento causado por esses conflitos desencadeou uma ruptura no circuito artístico promovida pelas vanguardas artísticas que até então haviam sido promovidas pelo Di Tella, motivando uma postura anti-institucional por parte de vários artistas. Um grupo de artistas acirrou a re-

4. De acordo com a nota divulgada por Brest, os participantes eram: Rodolfo Azaro, Oscar Bony, Delia Cancela e Pablo Mesejean, Jorge Carballa, Roberto Jacoby, David Larmelas, Margarita Paksa, Roberto Platte, Alfredo Rodríguez Arias, Pablo Suárez, Juan Stoppani e Antonio Trotta. Arquivo Instituto Torcuato Di Tella.

5. Carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest en *Experiencias 68* (1968). In: <http://www.vivodito.org.ar/node/171>. Acesso em: 15 fev. 2020.

lação entre palavra e imagem, em uma gradual desmaterialização do objeto artístico que, em um primeiro momento, foi designado sob a alcunha de “experiências”, como tentou resumir Romero Brest:

A palavra ‘experiência’ [...] é usada com intenção definida, para indicar que não são estáticas as ‘obras de arte’ – terminadas e definidas – mas projetos de criação dinâmica para o contemplador (BREST, 1968, s/p).

Os trezes⁴ artistas convidados por Brest apresentaram obras que evidenciavam o alargamento das fronteiras visuais do objeto tradicional “estático”, expondo “experiências” que muitas vezes aludiam à preponderância da ideia sobre a representação, substituindo a materialidade habitual por propostas “dinâmicas” e abertas. A proposta de Brest era convocar os espectadores a vivenciar diversas “experiências” que relacionavam imagem e palavra, obras cuja natureza era desaparecer não enquanto arte, mas como aspecto (BREST, 1992, p. 128).

A exposição iniciou com a renúncia de um dos artistas convidados, Pablo Suárez, que decidiu realizar sua ação às margens da instituição. Suárez escreveu uma carta ao crítico justificando os motivos de sua desistência, gerados pela crescente desconfiança em relação à centralização cultural exercida pelo Di Tella frente à situação política e social do país. O artista definiu a carta como “uma obra”, “um fato estético”, tornando pública a sua renúncia com a distribuição da correspondência na entrada da instituição e ao redor da rua Florida, durante os dias em que a exposição esteve aberta. A atitude anti-institucional demonstrava o descontentamento com o circuito artístico hegemônico e a institucionalização da arte, pois:

A instituição apenas deixa entrar produtos já prestigiados a quem os utiliza e [...] impede a difusão massiva das experiências que os artistas possam realizar [...]. Esta renúncia é uma obra para o Instituto Di Tella. Creio que mostra claramente o meu conflito frente a este convite e assim cumpro com o compromisso.⁵

Por sua vez, o artista Roberto Jacoby resolveu estabelecer sua crítica institucional dentro do próprio CAV, expondo um cartaz intitulado *Mensaje en Di Tella*. A obra formulava os problemas da vanguarda amparada pelo Instituto, movido apenas pelo “interesse econômico, prestígio ou a estupidez”. A mensagem situava a importância da justaposição entre arte, vida e os fenômenos da vida social que tinham se convertido em matéria estética, como a comunicação e, por fim, julgava o público que acreditava buscar no Di Tella um “banho de cultura”.

A obra se complementava com uma fotografia de um homem negro em uma manifestação contra a guerra do Vietnã e o racismo nos EUA, segurando um papel com os dizeres: “Também sou um homem”; aludindo na mesma imagem ambos os conflitos. Havia, além disso, um teletipo da agência *France-Prese* que transmitia em tempo real várias notícias da França. Curiosamente, o período da exposição, maio de 1968, foi o mesmo da eclosão estudantil francesa, e o teletipo acabou divulgando informações simultâneas aos acontecimentos na Europa.

Em linhas gerais, essa obra dava continuidade aos preceitos desenvolvidos anteriormente pelo artista, sobretudo da *arte de los medios*, ao mencionar os conteúdos ideológicos dos meios de comunicação. *Arte de los medios* foi uma designação cria-

6. Na sequência: Primera Plana n. 283, 28 de maio de 1968. Primera Plana n. 282, 21 de maio de 1968. Primera Plana n. 333, 13 de maio de 1969. (Arquivo Instituto Torcuato Di Tella).

da pelo artista, em conjunto com Eduardo Costa e Raúl Escari, para indicar os desdobramentos do *happening* no país. Essa nova linguagem artística seguiu um caminho distinto de sua variante internacional, atrelando-se aos meios de comunicação de massa e às estruturas de transmissão dos conteúdos e, sem dúvidas, as reflexões que assinalaram essas propostas tiveram como base conceitual os textos do filósofo Marshall Mc Luhan, amplamente difundidos na época.

O ponto central da *arte de los medios* baseava-se na indagação das regras, os suportes e os efeitos na percepção gerados pela comunicação de massa, que no âmbito artístico argentino ganhou um novo gênero: a arte dos “mass media” ou uma arte dos meios de comunicação, de acordo com o manifesto defendido pelos artistas. Quando e de que modo começa um processo comunicativo; onde se difunde uma mensagem e como a interpretam? Como os meios de comunicação podem afetar a realidade? De que maneira esses aparatos tecnológicos afetam a percepção dos sentidos? Para acirrar essas perguntas, Jacoby, Costa e Escari publicaram o manifesto *Un arte de los medios de comunicación*, em 1966, sinalizando como os fatos poderiam ser construídos e distorcidos nos meios de comunicação. Os artistas realizaram um *antihappening* conhecido como *Happening para un jabalí difunto*, *Participación total* ou *El happening* que nunca existiu, que consistia em informar jornais e revistas sobre um *happening* que na realidade não havia ocorrido:

Propomos entregar à imprensa o informe escrito e fotográfico de um happening que não aconteceu. Este falso informe incluirá os nomes dos participantes, uma indicação do lugar e o momento em que se realizou e uma descrição do espetáculo que finge que ocorreu, com fotos tiradas dos supostos participantes em outras circunstâncias [...]. Levamos assim até a sua última instância uma característica dos meios de comunicação: a desrealização de objetos (COSTA, ESCARI, JACOBY, apud ALONSO, 2011, p 70).

Em *Experiencias 68*, Jacoby deu prosseguimento às indagações centrais do manifesto *Arte de los medios*, ao atrelar a ideologia às três mensagens principais da obra: a do jovem negro, a dos canais de comunicação e a do próprio artista. De acordo com Jacoby:

[...]. As três mensagens têm em comum um conteúdo explicitamente ideológico. Quero sinalizar que os conteúdos, explicitamente ideológicos ou sociais, possuem na consciência dos receptores uma realidade material. Assim como se trabalha com materiais diversos (pintura, gesso, madeira), é possível trabalhar com conteúdos ideológicos. Com estruturas sociais de comunicação [...] (JACOBY apud RIZZO, 1998, p. 56).

Termos como “um transe agônico”, “un suicídio estético” ou “a morte da pintura”⁶ circularam em semanários argentinos, como a *Primera Plana*, e apontavam para uma busca de entendimento suscitada por essas experiências, que além de lidar com o tema do desaparecimento da arte tradicional, decretavam a superação dos limites da arte e a sua inclusão irreversível na esfera da vida. As propostas de Suárez e Jacoby levavam a cabo essa pauta cada vez mais emergente, reivindicando, cada um a seu modo, novas alternativas frente ao esgotamento do circuito modernizador em vigência, representado pelo Di Tella.

MENSAJE EN DI TELLA

Este mensaje está dirigido al reducido grupo de creadores, simuladores, críticos y promotores, es decir, a los que están comprometidos por su talento, su inteligencia, su interés económico o de prestigio, o su estupidez a lo que se llama "arte de vanguardia".

A los que metódicamente buscan darse en Di Tella "el baño de cultura", al público en general.

Vanguardia es el movimiento de pensamiento que niega permanentemente al arte y afirma permanentemente la historia. En este recorrido de afirmación y negación simultánea, el arte y la vida se han ido confundiendo hasta hacerse inseparables. Todos los fenómenos de la vida social se han convertido en materia estética: la moda, la industria y la tecnología, los medios de comunicación de masa, etc. "Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social". Se acabó también la obra de arte porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo.

Por eso se esparce por todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación del mundo nuevo. Y la vanguardia no puede dejar de afirmar la historia, de afirmar la justa, heroica violencia de esta lucha.

El futuro del arte se liga no a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida; y el artista se convierte en el propagandista de esos conceptos. El "arte" no tiene ninguna importancia: es la vida la que cuenta. Es la historia de estos años que vienen. Es la creación de la obra de arte colectiva más gigantesca de la historia: la conquista de la tierra, de la libertad por el hombre.

ROBERTO JACOBY

Imagem 1. Roberto Jacoby. Mensaje en Di Tella. 1968. Arquivo Instituto Torcuato Di Tella

Outra obra que gerou polêmicas foi *La familia obrera*, de Oscar Bony. Tratava-se de uma família sentada sobre um pedestal acompanhada de sons captados do cotidiano e do lugar em que os participantes viviam. Esse grupo permaneceu sentado durante toda a exposição, no meio da sala do CAV, simulando uma rotina que incluía comer, fumar, ler, conversar, etc., causando o espanto do visitante que, em alguns casos, tentava convencer a família a abandonar aquela função expositiva e degradante. Sobre o pedestal, o artista havia colocado um pequeno cartaz com a seguinte informação: "Luis Ricardo Rodríguez, mecânico de profissão, recebe o dobro que ganha em seu trabalho para permanecer em exposição com sua mulher e filho durante a mostra". O gesto cínico de Bony teve origem nos auspícios que os artistas ganharam para expor na mostra. Parte do apoio econômico da instituição provinha da Fundação Rockefeller e o argentino conferiu um sentido contestatário ao destino do dinheiro (GIUNTA, 2011, p. 210). Para Bony, lhe parecia central utilizar a verba concedida por uma das famílias mais influentes do capitalismo mundial para expor um representante da "classe inimiga" (BONY *apud* GIUNTA, 2011, p. 211).

A obra que chamou mais atenção na exposição foi a de Roberto Plate, que acabou gerando o fechamento da mostra e, posteriormente, o abaixo-assinado dos artistas e a retirada de todos os trabalhos. Contudo, vale ressaltar que a intenção inicial de Plate não tinha nenhum viés político de crítica anti-institucional (como foram os casos de Suárez e Jacoby) ou de denúncia contra a ditadura. Conhecida após a polêmica como *El baño*, tratava-se de um ambiente que simulava um banheiro com duas portas sinalizadas com placas de feminino e masculino. De acordo com autor,



Imagem 2. [esq.] Oscar Bony. La familia obrera, 1968.
Fonte: coleccion.malba.org.ar



Imagem 3. [dir.] Roberto Plate. El baño. 1968. Arquivo Instituto Torcuato Di Tella

buscava-se que o visitante percebesse que aquele espaço podia produzir em sua intimidade “atos de descarga a nível emocional” (PLATE, 1968, s/p), imitando uma situação real a ponto de confundi-la. Todavia, o artista não esperava a repercussão que sua obra fosse causar. Sem que estivesse explicitado na proposta, espontaneamente, o público fez diversas intervenções nas paredes, como se fosse um banheiro público, sobretudo, mensagens que criticavam o regime de Onganía. A obra foi denunciada e, sob o argumento de que havia inscrições ofensivas às autoridades, a mostra foi fechada.

O diretor do Di Tella, Enrique Oteiza, argumentou que a polícia não podia clausurar toda a exposição por causa de uma proposta, apontando, ainda, a impossibilidade de vigiar a reação dos visitantes dentro do *El baño*, da mesma forma que era impraticável controlar o modo como as pessoas usam um banheiro público. Os policiais resolveram fechar apenas o trabalho de Plate. Com faixas judiciais, as portas do sanitário ganharam a presença de policiais que vigiavam a obra. Durante todo esse dia, o público visitou a mostra transformada pela nova “experiência” marcada pela existência dos agentes que tornaram parte integrante da obra, evidenciando um gesto explícito de censura artística.

Esse fato foi um estopim e acabou por revelar o descontentamento e desconfiança de diversos artistas e intelectuais em relação à imagem do Di Tella como centralizador cultural e como ponto de encontro de uma burguesia alienada aos problemas sociais. Essa representação negativa do Instituto foi crescendo à medida que o regime ditatorial se tornava mais autoritário, sofrendo ataques tanto da direita, que não assimilava as linguagens modernas das vanguardas, e da esquerda, que enxergava o lugar como frívolo e descompromissado. A ruptura deflagrada pela exposição foi significativa. A maior parte das obras apresentadas demonstrava com maior nitidez as consequências extremas da contínua experimentação iniciada anos antes, o conflito crescente com aquele circuito artístico, os dilemas e tensões desencadeadas pela radicalização política dos artistas (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 117).

Em solidariedade a Plate, os artistas retiraram todas as obras expostas no Di Tella como forma de protesto aos atos de censura, as levaram para a rua e as destruíram,

deixando os restos pela região da Florida. A manifestação terminou com a intervenção policial e a prisão de vários artistas. Os participantes se organizaram e coletaram um abaixo-assinado com a firma de 64 pessoas, entre intelectuais e outros artistas, expondo a fratura causada pelo crescimento da repressão política em diversos âmbitos da sociedade.

O Centro de Arte do Di Tella era muito visível por sua localização e, desde 1966, havia se tornado suspeito para a política cultural do novo regime. O governo atacou inúmeras áreas da expressão cultural, como teatros e revistas (por razões morais) e ordenou que textos importados, tais como as obras de Marx e Engels, fossem queimados pelas agências do correio. Nesse mesmo caminho, o Di Tella era vigiado atentamente por ter se transformado em um centro de cultura juvenil que se expressava por meio da moda (KING, 2007, p.168) e por dar impulso, como é sabido, às vanguardas artísticas. Esse período presenciou a exaltação política tanto da esquerda quanto da direita, e ambos os setores se voltaram contra o Instituto, cujo ápice se deu com o fechamento da mostra *Experiencias 68*.

O elo entre as vanguardas e os movimentos sindicais tornou-se mais estreito e relevante como forma de luta ideológica e cultural. *Tucumán Arde*, por exemplo, foi uma ação político-artística de denúncia das condições degradantes da população de Tucumán, no norte da Argentina. Um grupo de artistas e intelectuais se apropriou de anúncios oficiais da mídia corporativa, ligada ao governo militar. Conhecida como *Operación Tucumán*, essa propaganda governamental favorecia a indústria açucareira, apoiada pelo capital estadunidense, em detrimento dos produtores locais. A Operação havia fechado várias refinarias, principal fonte de renda da região, aumentando as taxas de desemprego e pobreza.

Para desmascarar a realidade simulada pela mídia, os artistas criaram um canal de contrainformação, demonstrando a inviabilidade desse projeto de modernização ligado às grandes corporações. Intelectuais e artistas de Buenos Aires e Rosário se reuniram durante meses para efetivar essa campanha de comunicação coletiva, que funcionou em diversas etapas. Os artistas espalharam pela cidade a legenda *Tucumán Arde*, divulgaram cartazes com o nome fictício do evento, *I Bienal de arte de vanguardia*, para despistar os agentes de censura, e produziram um levantamento estatístico sobre a realidade social da província. A exposição foi inaugurada em novembro de 1968, na sede do sindicato da CGT (*Confederación General del Trabajo*), da cidade de Rosário, e incluía fotografias, cartazes e vídeos que denunciavam a grave situação econômica e social da província, em contraposição aos índices divulgados pelos meios de comunicação oficial, blindados pela ditadura de Onganía (LONGONI; MESTMAN, 2008). *Tucumán Arde* teve um forte impacto sobre a vanguarda ligada ao Di Tella, acarretando o seu colapso final. A atitude anti-institucional tornou-se cada vez mais urgente uma vez que os artistas perceberam que quaisquer obras, por mais radicais e subversivas que fossem, perdiam sua potência crítica ao serem expostas dentro do circuito tradicional.

O fechamento do Centro de Artes Visuais do Di Tella deveu-se a uma série de fatores relacionados a pressões políticas, à crise financeira da instituição e à resistência de vários artistas. Com o encerramento do local, o protagonismo artístico da capital portenha foi imediatamente substituído pelo CAYC - Centro de Arte y Comunicación, entidade que concentrou esforços para tornar-se um importante polo de arte experimental e conceitual na América Latina.

7. Grupo criado por Jorge Glusberg em 1971, composto pelos artistas Jacques Bedel, Horacio Zabala, Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Luis Fernando Benedit, Carlos Ginzburg, Gregorio Dujovny, Alfredo Portillos, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Julio Teich e o próprio Glusberg. Em 1975, mudaram o nome para Grupo CAYC.

8. O diretor teatral polonês criou um modelo de teatro-laboratório que gradualmente eliminava quaisquer intenções teatrais: maquiagem, efeitos de luz, cenário, trilha sonora, figurino etc. A renúncia de todos os elementos tradicionais da linguagem teatral e da própria cena ou ato artístico procurava focar na comunicação total entre o ator e o espectador, favorecendo um diálogo completo entre ambos.

CONCEITUALISMO IDEOLÓGICO

Gradualmente, as nomeadas “experiências” promovidas por Brest foram sucedidas por proposições artísticas ligadas ao conceitualismo. Nos anos de 1970, o impacto da Arte Conceitual gerou mudanças ainda mais profundas nos paradigmas da produção artística. A Arte Conceitual foi um movimento essencialmente internacional que durou aproximadamente entre as décadas de 1960 a 1980. Desse movimento se originaram os conceitualismos que, de acordo com Cristina Freire (2006, p. 8), são uma tendência crítica à arte objetual que inclui diferentes proposições como arte postal, videoarte, performance, intervenções urbanas, livros de artista, xerox, mapas, instalações etc.

Nessa perspectiva, os conceitualismos deram continuidade ao processo de aproximação entre a arte e a vida cotidiana, ampliando a noção de obra de arte. Muitas ações conceitualistas do período apontaram para dois problemas fundamentais: a redefinição do conceito de arte e do objeto artístico; e uma forma estratégica para discutir a realidade social e econômica da região. Ao considerar que o fazer artístico não estava restrito à confecção de objetos, as vertentes conceitualistas passaram a considerar um gesto, um projeto não realizado, a interação com o público ou mesmo uma ideia como propostas artísticas. Foi sobre essas bases que a atuação política ganhou força nas artes, adotando a transformação social como um ato estético.

Segundo Mari Carmen Ramírez, as vertentes conceitualistas se proliferaram na América Latina como consequência do fracasso das políticas desenvolvimentistas, impactando, de certa forma, na propagação de sucessivos regimes militares que minaram grande parte do continente. Portanto, a produção de Arte Conceitual no contexto regional deve ser interpretada como decorrente da “[...] inter-relação entre os êxitos e os fracassos do desenvolvimentismo [...]” para compreender “[...] as origens do nosso conceitualismo” (RAMÍREZ, 1999, p. 57).

O CAYC, entidade privada, foi criado e dirigido pelo crítico de arte e empresário Jorge Glusberg, em 1968, dando início a um novo panorama cultural em Buenos Aires. Em sua fase de formação, o Centro estimulou o vínculo entre arte e tecnologia. No decorrer dos anos seguintes, se consolidou associando seus preceitos teóricos e artísticos às poéticas conceituais com foco no contexto latino-americano, simultâneo ao projeto de internacionalização da arte local. Para efetivar esse programa, o crítico criou o *Grupo de los Trece*⁷, um coletivo de treze artistas criado a partir dos fundamentos metodológicos do “teatro pobre” do diretor teatral polonês Jerzy Grotowski⁸. Os postulados de Grotowski ultrapassavam as barreiras teatrais e serviam de referência aos princípios estéticos das vanguardas artísticas das décadas de 1960 e 1970 que faziam da arte um meio de conhecimento e participação, além da aproximação com o âmbito social (GLUSBERG, 1985, p. 129).

Entre 1969 e 1971, o eixo conceitual das mostras organizadas por Glusberg se estruturou nas teorias da comunicação e no uso das novas tecnologias no processo criativo, a exemplo das mostras *Arte y Cibernética*, em 1969, na Galeria Bonino e *Arte de Sistemas*, inaugurada no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, em 1971. A partir de 1972, o CAYC mudou a sua pauta institucional ao incluir exposições e colóquios articulados por uma agenda política de retórica regional, cuja pretensão era promover uma arte de sistemas latino-americana. Esse contexto, de acordo com Mariana Marchesi, somado ao perfil politizado de diversos integrantes ligados ao CAYC, consolidou a direção que o Centro seguiria nos anos posteriores (MARCHESI, 2013, p.66). São exemplos dessa inflexão institucional as mostras *Hacia un perfil del arte latino-*

americano, incluída na III Bienal de Coltejer, em Medellín, em 1972 e, ainda, *CAYC al aire libre. Arte e Ideología*, na praça Roberto Arlt, em Buenos Aires, no mesmo ano.

Glusberg registrou as práticas ligadas ao CAYC dentro do que ele próprio denominou por “conceitualismo ideológico”, uma versão regional da arte conceitual que estaria em sintonia com a situação periférica e com a dinâmica social da região, ou seja, com a sua “problemática própria”. Um dos pontos de partida era a metodologia da arte como ideia, procurando promover um sistema conceitual mediante a condição real do meio social no qual viviam os argentinos. As vertentes conceituais na América Latina operariam sob outra política de visibilidade, imprimindo uma nova lógica às propostas tautológicas e autorreferenciais exportadas pelos centros hegemônicos. Para o argentino, o “conceitualismo ideológico” estaria no marco dessas inversões conceituais:

Esta afirmação da arte como mercadoria apoiada por uma estética tradicional não é vigente [...], mas o que importa é a abertura que propõe este **conceitualismo ideológico** dos artistas argentinos como uma forma que emerge como consequência de uma problemática regional que utiliza uma metodologia comum em diferentes contextos. Este é o valor deste novo avanço artístico argentino (GLUSBERG, 1972, cat.exp. Grifo nosso).

O crítico afirmava que ao explicitar as condições de produção, o artista afetava os mercados econômicos e os circuitos de difusão de arte tradicional. O discurso artístico experimental, segundo o diretor do CAYC, não pactuava com as redes de interesse da arte oficial e, sobretudo, não pretendia agradar ou satisfazer as demandas do mercado, mas sim propor novas experiências estéticas. E um dos modos de se apartar dos setores privilegiados era democratizando o acesso à cultura, por meio dos novos canais de circulação e distribuição das obras.

Parte das obras produzidas em sintonia com os preceitos do conceitualismo ideológico articulou uma profícua relação entre a palavra e a imagem. O uso privilegiado da palavra e do texto serviu como ampliação e estratégia crítica de comunicação e, sobretudo, como vínculo possível entre distintos territórios (FREIRE, 2015, p.47). O emprego do papel heliográfico tornou-se um suporte privilegiado de exibição e circulação de obras, por ser um sistema econômico e facilmente reproduzível. Sobre esse novo canal de comunicação, os artistas conscientes de suas realidades nacionais, se manifestariam sob o prisma da arte como forma ideológica, em compasso com a sentença: “Não existe uma arte dos países latino-americanos, mas uma problemática própria, consequente com a sua situação revolucionária” (GLUSBERG, 1972, cat. exp.).

Luis Pazos, artista ligado à poesia visual argentina, também foi integrante do *Grupo de los Trece* e realizou distintas proposições baseadas na categoria *arte de acción* ou *arte-actitud*, denominada pelo próprio artista para designar práticas que exigiam a participação mais ativa do espectador. Pazos igualmente formulou obras ancoradas nas brechas poéticas liberadas pela fértil relação entre palavra e imagem, todavia, o fez com o intuito de aproximar o binômio arte e vida, por meio de trabalhos coletivos em detrimento da obra única. Uma de suas obras mais emblemáticas da “arte de ação” foi uma série de registros de performance intitulada *Transformaciones de masas en vivo*, de 1973, que realizou com a colaboração de um grupo de estudantes, a maioria alunos do artista e poeta Edgardo Antonio Vigo, na cidade de La Plata.

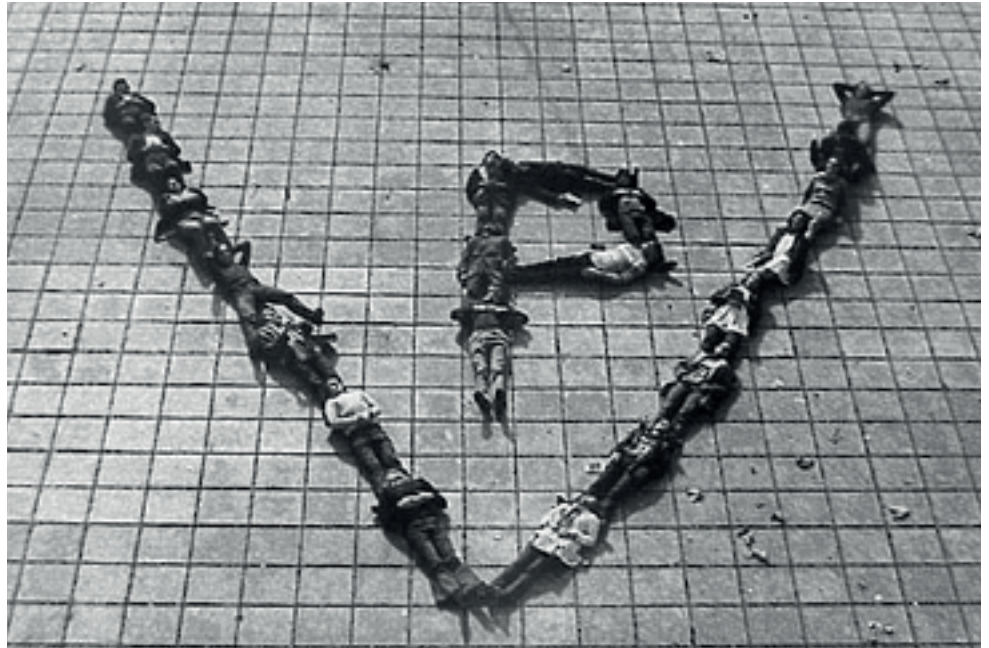


Imagem 4. Luis Pazos. Transformaciones de masas en vivo. Performance. 1973. Fonte: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-27012016-132242/pt-br.php>

A ideia principal de Pazos era ativar o corpo como matéria, efetivando diversas interferências nas paisagens das cidades por meio da ocupação corporal dos espaços públicos. Os corpos em massa eram capazes de alterar a realidade, recriando novas formas e dando novos sentidos aos cenários urbanos. Em uma das fotografias, os jovens formavam as letras P e V, que na época eram popularmente conhecidas entre os militantes como *Perón Vuelve*, mas que o artista nomeou de *Perón Vence*. Os aparatos repressivos sempre enxergaram com desconfiança qualquer aglomeração de pessoas, logo, as massas de corpos orquestradas pelo artista platense ganhavam uma nova significação sob a atmosfera autoritária do período, gerando ruídos nos códigos de conduta do regime.

Segundo o pesquisador Fernando Davis, essa ação também era uma estratégia para impulsionar as “massas populares como agentes de transformação coletiva. O corpo individual a serviço do imperativo revolucionário, subordinado às urgências da política” (DAVIS, 2013, p. 106). Não por acaso, muitos desses estudantes tiveram um final trágico. Parte desses alunos era ligado à militância de base da Juventude Peronista, durante a ditadura militar, e pelo vínculo político que alguns estabeleceram com os grupos de oposição, acabaram desaparecidos ou mortos pelo regime. Evidentemente, os estudantes não foram assassinados por terem participado da performance, todavia, a ação acabou se tornando uma depositária irreversível dessa memória nefasta. Sobre o vínculo trágico, Pazos relatou: “encontre-me com uma obra que é testemunha de algo aterrorizante, que não era essa a sua intenção [...] Eu tinha pensado em fazer um *body-work* coletivo [...] uma arte experimental e acabou sendo uma tragédia” (PAZOS apud FREIRE, 2015, p. 103).

Juan Carlos Romero, artista considerado a “fração política” do *Grupo de los Trece*, explorou as diversas significações da palavra ao investigar os seus efeitos linguísticos, sociais, históricos e psicológicos, em uma pesquisa conceitual de caráter interdisci-



Imagem 4. Juan Carlos Romero. *Violencia*. 1974. Coleção MAC USP. Fonte: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-27012016-132242/pt-br.php>

9. Parte dessa pesquisa foi enviada à mostra *Prospectiva 74*, de 1974, organizada pelo artista espanhol Julio Plaza e pelo historiador da arte Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e desde então integra o acervo da instituição. Vale lembrar que a instalação *Violencia* também fez parte da 31ª Bienal de São Paulo, em 2014.

plinar, por meio de constantes experimentações gráficas. Próximo a grupos sindicais e organizações guerrilheiras, como os Montoneros, Romero foi fortemente impactado pela atuação política. O núcleo de sua produção poética aliou a arte como uma forma de “conscientização do presente” e de “forte conteúdo ético e, em especial, político”. Para tanto, aproveitou-se das múltiplas possibilidades permitidas pela gravura, caracterizada pelo caráter reprodutível, democrático e de amplo acesso. Desde o princípio da década de 1970, Romero iniciou uma investigação sobre os variados sentidos da palavra violência, acarretando uma de suas obras mais emblemáticas da época, intitulada *Violencia*⁹.

O artista exibira no CAYC uma instalação homônima, deixando expostos os conflitos entre o espaço da arte e as urgências políticas, por meio da reiteração da violência em suas diversas facetas. Ocupando os três andares do Centro, a instalação consistia em uma montagem complexa de textos de diferentes fontes, imagens e capas de jornal sobre a temática. A violência era examinada a partir dos campos da psicanálise, da literatura do jornalismo e da filosofia; e seu significado definido ora pela Bíblia, ora por Che Guevara ou Mao Tsé-Tung, era estampado em cartazes. Romero também se apropriou de jornais conhecidos como *prensa amarilla*, um tipo de imprensa sensacionalista que divulgava escândalos e notícias violentas. Com o recurso da gráfica popular utilizada nos circuitos informacionais e políticos das ruas, o artista reproduziu dezenas de cartazes com a palavra *Violencia*, cobrindo o chão e as paredes do CAYC. A violência era definida por Romero:

Minhas propostas conceituais visam a participação do espectador-ator em questões relacionadas à realidade nacional, pois passa pela verificação do processo objetivo que toma fatos ou situações de nosso país. Mas há também um processo que às vezes não é tão fácil de verificar e é o da violência. Com isso quero alertar quem pode contribuir com algo para verificar essa situação que às vezes é tão sutil que se torna invisível. A violência deve ser aplicada em nossas propostas, uma das muitas formas de reduzir a violência repressiva (ROMERO, 1972, cat.exp.)

CONCLUSÃO

O exame da trajetória institucional das principais entidades argentinas, ao longo das décadas de 1960 e 1970, tendo como foco o Instituto Torcuato Di Tella e o Centro de Arte y Comunicación, foi o método escolhido para compreender como ambas as instituições protagonizaram e fomentaram as transformações mais relevantes no campo artístico do período. Buscou-se avaliar as estratégias de exibição, o aparato teórico e conceitual sustentado pelas entidades, bem como as redes de artistas que transitaram pelos dois locais, com o intuito trazer à tona as complexidades inerentes à passagem do moderno para o contemporâneo no país vizinho.

Seguramente, essa transição não ocorreu de maneira pacífica, pelo contrário, a ruptura com as tradições artísticas esgarçou as contradições sociais e, em especial, as limitações dos projetos desenvolvimentistas na região. Esse contexto confluiu com a ascensão de sucessivos regimes militares, acarretando a radicalização política dos principais atores do circuito artístico argentino e nas primeiras proposições de caráter conceitual, caracterizadas pela crítica institucional e pelo compromisso político. Nesse conflituoso percurso, nota-se a centralidade da palavra como tática conceitual, em consonância com o emprego de obras cada vez mais experimentais, como panfletos, mapas, livros de artista, heliografias, performances, entre outros.

Analisar a passagem do moderno para o contemporâneo, do ponto de vista das instituições, nos permite compreender os micro-relatos da história da arte argentina e, por extensão latino-americana, para além da avaliação e descrição formal de obras ancoradas no paradigma de unicidade do objeto artístico. Para tanto, priorizou-se o cruzamento de dois eixos essenciais de pesquisa: a bibliografia associada ao emprego de fontes primárias investigadas em arquivos institucionais, como o Arquivo Instituto Torcuato Di Tella, localizado em Buenos Aires. Esse procedimento possibilita um outro ângulo sobre a conjuntura política, artística e social dos anos de 1960 e 1970, na qual sedimentou-se uma nova visualidade.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*. Buenos Aires: Fund. PROA, 2011.
- BREST, Jorge Romero. Texto datilografado sem título. Buenos Aires. 23 maio. 1968.
- _____. *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
- Carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest en *Experiencias 68* (1968). In: <http://www.vivodito.org.ar/node/171>.

- DAVIS, Fernando (Org.). Luis Pazos. El fabricante de modos de vida. Acciones, cuerpo, poesía. Buenos Aires, Document-Art, 2013.
- _____; ROMERO, Juan Carlos; LONGONI, Ana. Romero. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2010.
- DOLINKO, Silvia, Representación, lenguajes y discursos artísticos. In: ROSSI, Cristina; DOLINKO, Silvia; AMIGO, Roberto. Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes – Fundación Espigas, 2010.
- EL premio Di Tella a la plástica nacional. Buenos Aires. La Nación. 2 out. 1964. Archivo Instituto Torcuato Di Tella.
- FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- _____. (Org.). Terra Incógnita. Vol.3. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015
- GIUNTA, ANDREA. Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- _____. Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011
- GLUSBERG, Jorge. Arte de Sistemas II – CAYC al aire libre. Arte e ideología. (cat. exp). Buenos Aires: CAYC, 1972.
- _____. Del pop-art a la nueva imagen. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- HERRERA, María José. ¡POP! La consagración de la primavera. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010.
- _____. La experimentación con los medios masivos de Comunicación en el arte argentino de la década del sesenta: el “happening para un jabalí difunto”. In: <http://www.caia.org.ar/docs/Herrera.pdf>.
- KATZENSTEIN, Inés (Ed.). Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.
- KING, John. El Di Tella. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.
- LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. Del Di Tella a “Tucumán Arde”: vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2008.
- MARCHESI, Mariana; HERRERA, María José (Org.). Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969 – 1977. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.
- _____. El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional. In: MARCHESI, Mariana; HERRERA, María José [Org.] Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969 – 1977. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.
- PARA nosotros, la libertad. Primera Plana. Nº 283, 28 maio. 1968. Archivo Instituto Torcuato Di Tella.
- PLATE, Roberto. Projeto da obra El baño redigido à mão. 1968. Archivo Instituto Torcuato Di Tella.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America, 1960-1980. In: CAMNITZER, Luis; FARVER, Jane; WEISS, Rachel (Org.). Global Conceptualism Points of Origin 1950s-1980s. New York: Queens Museum of Art, 1999.
- ROMERO, Juan Carlos. Sem título. In: Arte e Ideología en CAYC al aire libre, cat. exp., Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1972.

- RIZZO, Patricia. Instituto Di Tella. Experiencias 68. Buenos Aires: Fundación Proa, 1998.
- TERÁN, Oscar. Cultura, intelectuales y política en los 60. In: KATZENSTEIN, Inés (Ed.).
Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60. Buenos Aires: Fundación
Espigas, 2007.
- TRABA, Marta. Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas. 1950-
1970. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- VIGO, Edgardo Antonio. UNA FORMA DE “REAL” ARTE POBRE. Hexágono 71, edição
de 1975.

LUIZA MADER PALADINO

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, onde desenvolveu a tese 'A Opção Museológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e Imaginação Social em Museus da América Latina', trabalho premiado pelo Comitê Brasileiro de História da Arte, na primeira edição do Prêmio CBHA de teses em História da Arte.

<http://lattes.cnpq.br/5139614431004085>