

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**CONCEITUALISMOS NAS DÉCADAS DE 60 E 70: Arte,  
Comunicação e Política no Brasil e na Argentina**

**BIBIANA FERREIRA PEREIRA**

**Porto Alegre, dezembro de 2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**BIBIANA FERREIRA PEREIRA**

**CONCEITUALISMOS NAS DÉCADAS DE 60 E 70: Arte,  
Comunicação e Política no Brasil e na Argentina**

Trabalho de conclusão de curso de  
graduação apresentado à banca  
examinadora como requisito parcial  
para a obtenção de grau de Bacharel  
em Artes Visuais com ênfase em  
Historia Teoria e Crítica da Arte.

Prof. Dr. Alexandre Santos  
Orientador

**Porto Alegre, dezembro 2010**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, a todos os meus professores pela realização deste trabalho, na medida em que possibilitaram a consolidação do meu interesse e me auxiliaram durante o processo desta pesquisa.

Agradecimento especial:

À *banca examinadora* composta pelos professores *Ana Albani de Carvalho*, por me ensinar o processo de pesquisa em si, pelo trabalho desenvolvido junto a ela como bolsista, e *Paula Ramos*, primeira professora a oferecer, depois de longa data, a cadeira de história da arte na América Latina, possibilitando os passos iniciais em relação a esta temática e também por aceitarem meu convite para a avaliação deste estudo.

Além desses, não poderia deixar de agradecer à:

*Monica Zielinsky*, pela minha inclinação a cursar o bacharelado em História Teoria e Crítica da Arte e *Luis Edegar de Oliveira Costa*, pelas críticas indispensáveis e os primeiros encaminhamentos do meu assunto;

*Agradeço especialmente ao professor Alexandre Santos pela ótima orientação, por todo o cuidado, firmeza e paciência dispensadas a minha ansiosa pessoa.*

À *Pesquisadora Virgínia Gil Araújo*, agradeço imensamente, pela prontidão com que me disponibilizou o material de sua pesquisa, cuja importância significou a efetivação deste trabalho, de modo que sem seu valioso auxílio o mesmo não teria sido concluído.

Aos colegas Vitor Bukctus pelos livros emprestados frente a dificuldade da bibliografia sobre o assunto, e Rodrigo Monteiro pelas “aulas” sobre a Argentina, pelos livros, pelas discussões durante todo o processo, pela ajuda nas traduções e pelo seu raro senso crítico.

## RESUMO

O presente trabalho buscou analisar uma parcela da gênese da arte conceitual latino-americana em dois países: Brasil e Argentina. Para tanto, foram abordados os contextos sócio-culturais das décadas de 1960 e 1970 em ambos países, assim como artistas e trabalhos ligados à questão da comunicação no contexto de ditaduras militares. O enfoque arte/comunicação/política foi trabalhado a partir do desenvolvimento dos conceitualismos em cruzamento com a Pop Arte. Os estudos de caso abordados ligam-se ao trinômio arte-política-comunicação analisado dentro da obra do artista Antonio Manuel para o caso brasileiro e o grupo *Arte de los Medios de Comunicación de Masas* para o caso argentino.

## LISTA DE IMAGENS

- Hélio Oiticica- fotografia de “mosquito da Mangueira” vestindo *Parangolé 10* e dançando com bólide de vidro 5 (*homenagem a mondrian*), 1964. p. 11
- Marta Minujin- *La Destrucción, happening*. Paris, França 1963. p. 12
- Paulo Brusky- *O que é arte*, fotografias da performance. Coleção do artista, 1978. p. 15
- Antonio Manuel- *Sem título*- Desenho sobre jornal, 1968. p. 19
- Antonio Dias- *Os Restos do Herói*, técnica mista, 1966. p. 20
- Antonio Berni- *La gran tentación*, técnica mista, 1962. p. 23
- Alberto Greco- *Vivo Dito em Piedralaves*. Ávila, Espanha, 1963. p. 27
- Lygia Clark- *Baba antropofágica* proposição da artista. 1973. p. 32
- Hélio Oiticica- *Tropicália*, obra ambiente, MAM -RJ.1967. p. 32
- Marta Minujin e Raul Santantonín- La Menesunda*, ambientação. Instituto Di Tella, BA, Argentina, 1955. p. 33
- Grupo *Fluxus*- Manifesto, 1963. p. 37
- Anna Bella Geiger- *A cor na arte*, livro de artista, 1976. p. 41
- Arte de los Medios de Comunicación de Masas- Happening para un Jabalí Difunto*, obra em suportes midiáticos, 1966. p. 48
- Arte de los Medios de Comunicación de Masas- El helicóptero*, happening, Achorena, Teatron. BA, Argentina 1966. p. 56
- Arte de los Medios de Comunicación de Masas- El mensaje fantasma*, obra em suportes midiáticos, 1966. p. 56
- Coletivo- *Tucumán Arde*, obra-manifesto, Rosário e BA, 1968. p. 60
- Antonio Manuel- Desenho sobre jornal, 1966. p. 64
- Antonio Manuel- *Flan*, 1968. p. 65
- Antonio Manuel- Movimento Estudantil, Serigrafia de *flan*, 122x80 cm, 1968. p. 67
- Antonio Manuel- *Repressão Outra Vez Eis o Saldo*, 122x80 cm, 1969. p. 68
- Antonio Manuel- *Exposição de 0 a 24 horas*, obra em suporte midiático, coleção do artista, 1973. p. 71 e 72

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	5
<b>I ) PANORAMA 60</b> .....	8
1.2 Considerações sobre a <i>Pop Art</i> no Brasil.....	16
1.2 Considerações sobre a <i>Pop Art</i> na Argentina.....	20
<b>II ) APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS</b> .....	24
2.1 Argentina: A Arte Destrutiva e Alberto Greco.....	24
2.1.1 Os Vivos Ditos de Greco.....	25
<b>2.2 Arte conceitual</b> .....	28
2.2.1 Marcos referenciais internacionais.....	31
2.2.2 O fator comunicação.....	34
2.2.3 O fator instituições legitimadoras.....	35
2.2.4 Brasil: a vanguarda ativa na consolidação do sistema artístico.....	38
2.2.5 Brasil: resposta à Kosuth.....	39
2.2.6 Argentina: A grande virada da vanguarda.....	42
<b>III ) CONCEITUALISMOS, COMUNICAÇÃO E POLÍTICA</b> .....	45
3.1 Argentina: A <i>Arte de los Medios de Comunicación de Masas</i> .....	45
3.1.1 <i>El helicóptero</i> .....	53
3.2 Desdobramentos: <i>Tucumán Arde</i> .....	58
3.3 Brasil: Antonio Manuel.....	62
3.3.1 Repressão Outra Vez Eis o Saldo.....	67
3.3.2 Exposição de 0 a 24 horas.....	69
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	74
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	77
<b>ANEXO</b> .....	80

## INTRODUÇÃO

O estudo dos conceitualismos brasileiros e argentinos durante as décadas de 60 e 70, assunto pelo qual me interessei, levando-me à realização deste trabalho foi motivado por uma série de questões. Acredito na relevância da colocação de algumas delas para o melhor entendimento do rumo que a pesquisa tomou dentro do processo de investigação do tema.

Em primeiro lugar, o fato da cidade de Porto Alegre-RS abrigar uma Bienal do Mercosul, onde estudantes e cidadãos de modo geral entram em contato com a arte de maneira direta, não mediada por reproduções em meios informativos, impressos ou não. Sendo esta a cidade onde resido, umas das poucas experiências com a arte “ao vivo” que possuo, liga-se diretamente com obras produzidas na América Latina. Junto a isso, acrescento o contraditório fato de que pouco se estuda arte latino-americana nos currículos oficiais. Tive, igualmente, a possibilidade de viajar para vários países vizinhos, e constatar que nós, brasileiros, somos comparativamente deveras ignorantes sobre a história da arte de nosso continente.

Assim sendo, consciente do eurocentrismo dos currículos e da dificuldade de obtenção de livros sobre a história da arte latino-americana -raramente publicados em português- e indisponíveis muitos dos títulos em espanhol nas livrarias, me vi motivada a concretizar o presente estudo.

Além do tumultuado período histórico referente às duas décadas que proponho estudar, momento de ditaduras militares e politização da arte tanto no Brasil quanto na Argentina, a escolha de estudos de caso relacionados com a comunicação também se apoiaram numa motivação bem atual. Todos conhecemos, mesmo que superficialmente, o poder das mídias de massa. Durante a pesquisa histórica, as origens de tal poder foram se tornando mais claras e assim consolidando meu interesse para com artistas que observaram estas questões no momento em que vieram a tona pela primeira vez. Este fator foi o responsável pela escolha do teórico Marshall McLuhan assim como dos artistas Antonio Manuel e o grupo *Arte de los Médios de Comunicación de Masas*. Ainda dentro da questão da arte/comunicação, entrei em contato com as teorias de Oscar Masotta, um dos participantes do grupo argentino *Arte de los Medios de Comunicación de Masas*. Masotta com suas teorias sobre a *Pop Art* e o processo de desmaterialização que a arte na Argentina enfrentou nas décadas de 60 e 70 são revisitadas atualmente pelas pesquisas de Ana Longoni e Mariano Mestman.

Busquei igualmente o apoio de historiadores focados tanto na história da arte do Brasil quanto da Argentina como Andrea Giunta, Cristina Freire, Ligia Canongia, Dária Jaremchuck, Virgínia Gil Araújo, Paulo Reis, etc. Além dos títulos sobre arte conceitual de modo geral.

O grande panorama de revoluções sofridas pelo Sistema das Artes neste período, envolvendo mudanças de eixo artístico, poderes de legitimação, alterações no conceito de vanguarda, tornam o assunto ainda mais complexo. Neste aspecto a leitura de Maria Lúcia Bueno tornou-se indispensável.

A questão que perpassa todo este estudo é pautada sobre o binômio *arte-vida*, que aqui tomou direcionamentos radicais e diversas vezes engajados politicamente, ainda mais diante de ditaduras militares. Neste caso, percebo que o estudo da arte conceitual latino-americana ainda carece de atenção. Os modelos comparativos que relacionam as matrizes conceituais (EUA e Europa) com as obras produzidas neste período na América Latina parecem não se ajustar à nossa realidade histórica e sócio-cultural.

Assim sendo, os três capítulos que desenvolvo neste trabalho podem ser entendidos como grandes blocos que buscam abarcar e clarificar um pouco a complexidade deste tema. No capítulo 1- *Panorama 60*, tento tratar basicamente das origens históricas e processos culturais que levaram os artistas aos interesses e desenvolvimentos conceituais, passando pelas questões da *Pop Art*, na medida em que as obras escolhidas para os estudos de caso tangenciaram ou nasceram desta tendência. No capítulo 2- *Aproximações Conceituais*, apresento alguns precursores dos conceitualismos brasileiros e argentinos, buscando demonstrar as particularidades desta tendência em ambos os países e as falhas na comparação dos mesmos quanto às matrizes conceituais puras dos chamados países difusores da alta cultura<sup>1</sup>. Finalmente, no capítulo 3- *Conceitualismos, comunicação e política*, dedicado aos estudos de caso, analiso algumas obras do grupo argentino *Arte de los Medios de Comunicación de Masas* e do artista português radicado no Brasil Antonio Manuel, para o caso brasileiro. Escolhi estes exemplos para desenvolver de forma mais aprofundada por julgar importantes as suas trajetórias, seu legado no uso da comunicação junto aos seus processos artísticos e sua relevância dentro do panorama político e cultural nas décadas de 60 e 70.

A questão central deste estudo relaciona-se com a minha necessidade de tentar me aproximar das peculiaridades da arte conceitual na América Latina,

---

1 Os conceitos de alta cultura/ cultura popular nessa pesquisa devem ser entendidos dentro da discussão teórica da época aqui abordada, não significando minha opinião pessoal sobre qualidade, alcance ou origem da arte dentro de categorias de produção cultural definidas a partir de questões sociais e econômicas.

tentando compreender o seu vínculo com as questões políticas no contexto das ditaduras argentina e brasileira.

Nesta reflexão procurei aproximar a *Pop Art* destes países com a questão da gênese da arte conceitual, tendo em vista que em ambos movimentos percebo uma forte ligação com a comunicação de massas, questão importante para percebermos o sentido político destas tendências artísticas contemporâneas em solo latino-americano.

## I ) PANORAMA 60

A década de 60 no que se refere ao circuito artístico, é um período extremamente complexo de mudanças nas relações mercadológicas e quebras de valores tradicionais. Mundialmente, guarda a passagem das relações de pós-guerra, onde a cultura dos vencedores é disseminada, e os poderes determinantes do que é considerado arte começam a “mudar de mãos” em direção à iniciativa privada. A crítica formalista começa a perder espaço e o artista passa por um processo de profissionalização<sup>2</sup>. A consciência por parte do artista quanto a se perceber como alguém contido na sociedade traz a possibilidade de nela agir de modo efetivo.

No campo da estética, o mito do gênio expressivo perde força na mesma medida em que o expressionismo abstrato norte-americano vai perdendo espaço para novas tendências dentro do circuito. A passagem para um sistema de arte regido pela *comunicação*, onde a figura do *marchand* e do galerista passam a desempenhar funções de validação que antes diziam respeito aos críticos, marca também a mudança dos cânones modernos para as questões da contemporaneidade. Exemplos disso são as mudanças de eixo artístico de Paris para Nova York, o poder de difusão de tendências isoladas como a *Pop Art* figurando na “marca” de um galerista estimado na época, Leo Castelli<sup>3</sup> assim como as discussões entre abstracionismo versus figuração. Nesta nova configuração, o domínio da comunicação e a consciência de seu poder eram, para o circuito, fatores determinantes para o sucesso de uma tendência artística.<sup>4</sup>

Uma questão interessante neste panorama, que figurará intensamente em textos críticos e teóricos sobre as décadas de 1960 e 1970, é o uso do termo vanguarda. No livro *Artes Plásticas no século XX- Modernidade e Globalização*, Bueno se apóia na definição de vanguarda da socióloga norte-americana Diana Crane, para quem: *o termo avant-garde implicava em um grupo coeso de artistas com um forte compromisso com os valores estéticos iconoclastas e que rejeitam*

---

2 Segundo Maria Lúcia Bueno, o processo de profissionalização do artista começa a se consolidar juntamente com o mercado de arte contemporânea, a partir das novas relações com fins comerciais travadas entre galeristas e artistas. In: BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX. Modernidade e globalização*. 2ª ed. Unicamp/Imprensa oficial/FAPESP, São Paulo, 2001. p. 216.

3 A questão da “marca” Leo Castelli relaciona-se diretamente com o poder de legitimação conferido ao galerista, cujos primeiros passos se efetivaram com sucesso de mercado, trabalhando primeiramente junto a Sidney Janis com artistas de alcance internacional como Jackson Pollock. Em 1958 foi o primeiro a descobrir Robert Rauschenberg e Jasper Jones, definindo, a partir de então sua linha de atuação junto a *Pop Art*. In: BUENO, op. cit., p. 185-186.

4 Mais sobre o assunto ver BUENO, op.cit.

*tanto a cultura popular como o estilo de vida da classe média*<sup>5</sup>. Mas o que veremos acontecer neste período é uma mudança na aplicação deste termo, onde vanguarda virá a caracterizar aquilo que a rede de mercado considera como tal. Nas palavras de Maria Lúcia Bueno: *O monopólio da definição de vanguarda é dos agentes que dominam o campo, ou seja marchands auxiliados pelos críticos, historiadores e conservadores de museus*.<sup>6</sup>

As décadas de 1960 e 1970, são o período de nascimento e estabelecimento das tendências conceituais na arte brasileira e argentina (assim como na Europa e nos Estados Unidos). Porém, neste caso a definição de Diana Crane não se aplica a esta tendência. Uma das motivações do uso do termo vanguarda, aqui, se deve ao acompanhamento das pesquisas em arte nos casos de Brasil e Argentina, com as internacionais. Outro ponto a se considerar sobre este uso, se deve à revitalização de práticas, procedimentos e questionamentos oriundos de algumas das ditas vanguardas históricas como o dadaísmo e o surrealismo, por exemplo, neste momento já internalizados pelos processos de criação dos artistas brasileiros e argentinos.

Na busca por uma definição de vanguarda para os anos 60, Paulo Reis, afirma que: *a vanguarda é um fenômeno inscrito no mundo do capital, da industrialização e da sociedade de classes*.<sup>7</sup> Partindo-se dessa afirmação, percebe-se a impossibilidade de uma avaliação de tendências artísticas categorizadas como tendências de vanguarda sem a determinação do que significava “o mundo do capital” “da industrialização” “e da sociedade de classes” na época em que as mesmas nasceram.

Em primeiro lugar, possuímos um contexto de pós-guerra que, no caso de países como o Brasil e a Argentina, será caracterizado como um primeiro momento de ação modernizadora e culminará nas ditaduras militares nas décadas de 60 e 70. Quanto à industrialização e à sociedade de classes, veremos surgir, discussões ideológicas e políticas, características de um mundo polarizado entre potências antagônicas tanto em relação às suas ideologias, quanto em relação aos fundamentos econômicos que gerenciavam as suas sociedades. Estes fatores contextuais serão de extrema importância para o estudo da arte conceitual no Brasil e na Argentina, na medida em que tais produções muitas vezes carregam além de questionamentos a respeito da arte e das instituições, também preocupações sociais, resistência aos regimes ditatoriais, comprometimento ético e político com o entorno.

5 CRANE, Diana. In: BUENO, op. cit., p. 143.

6 BUENO, op. cit., p. 221.

7 REIS, Paulo R. O. *Arte de vanguarda no Brasil: Os anos 60*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006. p. 08.

Dentro deste novo panorama determinado pelo poder da comunicação, minha análise vai buscar melhor compreender o período a partir da aproximação com estudos de caso que se apropriaram desta nova dinâmica de poder, ou seja: O Grupo argentino *Arte de los Medios de Comunicación de Masas* composto por Roberto Jacoby, Eduardo Costa e Raúl Escari, e dos intelectuais Eliseo Verón e Oscar Masotta, para o caso da Argentina e para o caso do Brasil, algumas obras do artista português Antônio Manuel, radicado no país, atuante desde a década de 60. De que modo estes trabalhos foram gestados em um contexto maior? Porquê se diferenciam tanto dos desenvolvimentos conceituais dos principais países difusores da alta cultura?<sup>8</sup> Estas são as duas questões específicas que pretendo responder ao longo destas páginas.

Em linhas gerais, o que veremos acontecer na arte do Brasil e da Argentina, é um processo que parte de tendências abstratas, bastante presentes na década de 50, passando por um retorno à figuração, com influências da *Pop Art* e do Novo Realismo Francês e culminando, em meados dos 60, em uma pluralidade de tendências que se encaminham para o conceitual, determinadas principalmente pela ampliação do conceito de obra de arte:

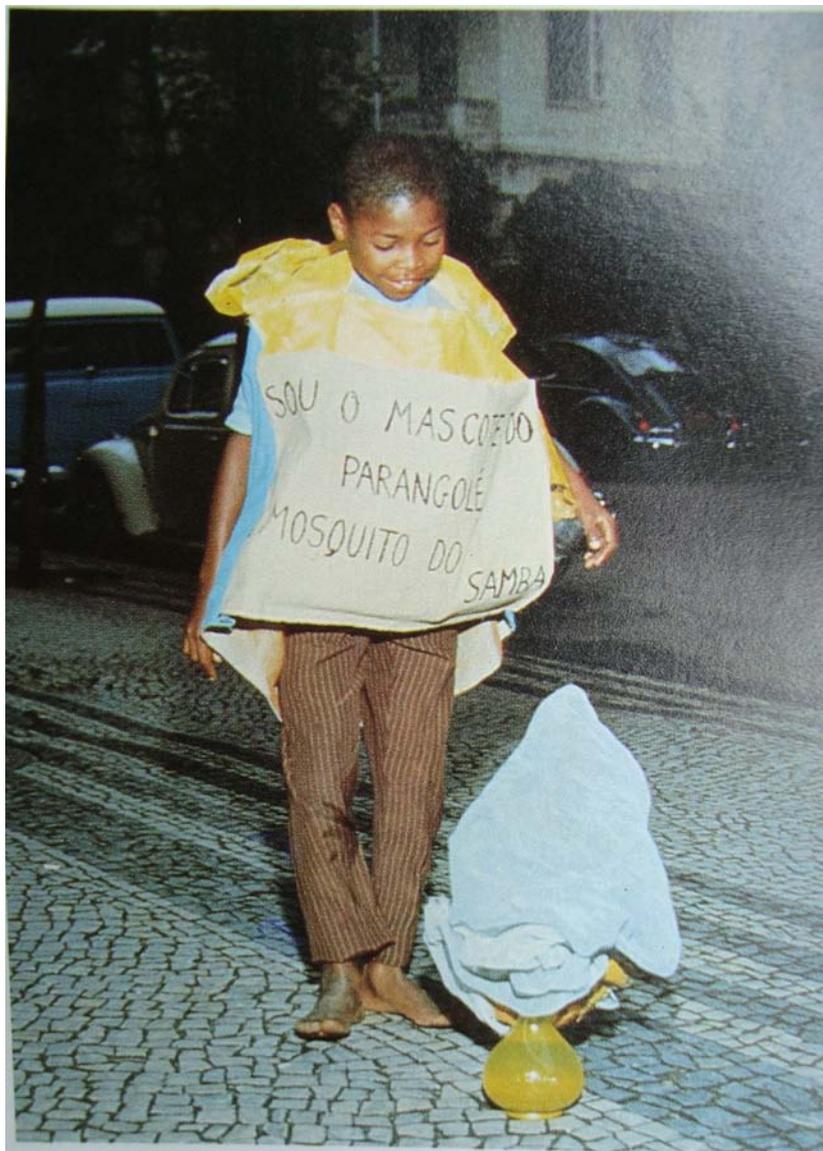
- a) a obra deixa de estar circunscrita pelo espaço da galeria;
- b) o espectador passa de uma atitude contemplativa das obras para a participação ativa nas mesmas;
- c) a transitoriedade dos meios e os materiais em uso deixam de ser nobres;
- d) a individualidade das criações se esfacela nas produções coletivas;
- e) a obra como mercadoria é muitas vezes rejeitada;
- f) as instituições legitimadoras começam a ser questionadas;
- g) o resultado final das produções perde importância frente aos processos de criação;
- h) as obras passam por questões de desmaterialização.

As características acima expostas são de fácil demonstração através de exemplos. Mas as questões por trás de tais fatos são as que irão determinar as diferenças entre o desenvolvimento das tendências conceituais na arte do Brasil e Argentina em relação ao desenvolvimento das matrizes conceituais dos grandes centros difusores de cultura, demonstrando, a falha existente em análises diretamente

---

<sup>8</sup> Refiro-me aqui à Europa e os Estados Unidos cujas tendências estéticas historicamente são tomadas como modelos a serem seguidos por países em desenvolvimento. Anida hoje, ao menos aqui no Brasil, podemos verificar esta afirmação observando a grade curricular de escolas e universidades, bastante carentes no estudo da América Latina e grande parte dos países do Oriente.

comparativas da arte conceitual entre centros e periferias.



Hélio Oiticica, mosquito da mangueira vestido com a capa 6 (*parangolé 10*) e dançando com o bólido de vidro 5 (*homenagem à mondrian*) 1964.

Os *Parangolés*, compostos de tecidos diversos, plásticos, e outros materiais ordinários são vestíveis pelo espectador, como se vê na imagem acima. "Mosquito", um menino do morro da Mangueira no Rio de Janeiro se apresenta fora de um espaço expositivo, vestindo a capa e dançando ao redor de outra obra do artista, um *bólido*, ou seja, o artista se preocupa com a constituição de um processo de interação total entre obra e espectador/participante.



Marta Minujin, *La destrucción*, 1963. Paris, França.

*La destrucción*, performance com a participação de Christo, Lourdes Castro, Manuel Hernández, Eli Charles Flamand e Eric Beynom. Beco de Rossin. Paris, França. Num terreno baldio, Marta Minujin organiza uma exposição ao ar livre de suas obras, estruturas cobertas de colchões pintados. Cada artista participante é convidado a realizar uma obra sobre as expostas: Lourdes de Castro cobriu uma delas com spray prateado; Manuel Hernández fez o mesmo, porém utilizando pincéis num estilo expressionista abstrato; Eli Charles Flamand com luvas de borracha e tesouras de cirurgia, cortou alguns colchões; Eric Beynom recobriu com creme uma obra e Christo envolveu Minujin junto a outra peça das que estavam expostas. Um personagem vestido de carrasco começa, então, a destruir as obras enquanto Minujin se libera de ataduras. Por fim, a artista embebe as obras com gasolina e as queima, ao passo que libera 500 pássaros e 100 coelhos.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Tradução minha do relato da performance encontrado no site oficial da artista: [www.martaminujin.com](http://www.martaminujin.com).

São inumeráveis os fatores que levaram os artistas até este significativo momento, onde o conceito de obra de arte se amplia e suas manifestações tornam-se tão diferentes quanto complexas. Mas o ponto pacífico e determinante para esta discussão gira em torno do encontro da arte com as instâncias da vida, passagem que traz uma alteração no termo vanguarda<sup>10</sup> e começa a ser percebida na entrada da *Pop Art* e do Novo Realismo Francês na Argentina e no Brasil. Em ambos os países, estas foram as duas tendências onde ainda é possível delimitar uma certa unidade estilística (ao menos no que diz respeito ao tratamento da imagem, seja na forma de um objeto, uma pintura, uma ambientação). Estas tendências acarretarão, juntamente com os desenvolvimentos conceituais, em uma recondução da arte para o plano da vida. Esta recondução demonstrará um novo interesse por parte de alguns artistas, algo que poderíamos chamar de *vontade comunicativa*. Tal vontade chamará a atenção destes artistas para uma audiência massiva, ampliada.

No panorama social, dois aspectos são relevantes para a compreensão da efervescência artística do período: a intelectualização dos artistas, processo que passa da “ingenuidade” libertária, simbolizada pelo período abstracionista, (onde a arte deve ser universal e descompromissada, significando em última instância a liberdade individual e a autonomia total do estético) para a pergunta da *funcionalidade da arte*, onde o ator social, antes preocupado com o seu EU, se vê novamente como parte da sociedade e anseia pela participação efetiva nos seus processos. O campo artístico, portanto, começa a conduzir a vanguarda para um comprometimento ético com o entorno ao invés de se deter nas preocupações e valores internacionais ou universais da arte em si. Logicamente tais mudanças não estão isentas de contaminação dos acontecimentos políticos: a Revolução Cubana (1956-59), disseminou ideais revolucionários pela América Latina. Os EUA, a partir da CIA investigaram intelectuais que propagavam tais tendências. Em 1964 ocorreu o golpe militar no Brasil e em 1966, ocorreu o mesmo na Argentina.

O golpe militar no Brasil colocou os militares no poder entre os anos de 1964 e 1985 a partir de um processo que se iniciou com a renúncia do presidente Jânio Quadros em 1961, assumindo o poder o então vice-presidente João Goulart. O mesmo encontra o país em grande crise política, prometendo, em comício, no dia 13 de março de 1964 reformas de base voltadas à questão agrária, econômica e educacional. Em contrapartida, no dia 19 de março do mesmo ano, partidos conservadores opostos às ideias de Goulart organizam em São Paulo a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*. Temeroso da eclosão de uma guerra civil o

---

10 Me refiro aqui, a definição de vanguarda na concepção de Diana Crane.

presidente deixa o país, refugiando-se no Uruguai. Em 31 de março de 1964, sob o argumento de que Jango planejava, em função de suas reformas, uma inclinação do país para o lado comunista, os militares finalmente tomam o poder, instituindo o AI-1, ato institucional nº 1 que com 11 artigos dava aos militares poder de alterar a constituição, demitir e aposentar compulsoriamente qualquer um que fosse contra a segurança nacional além de ditar eleições indiretas para a presidência da república.<sup>11</sup>

Na Argentina, o golpe militar de 1966 que derruba o presidente Arturo Illia (1963-1966) vem de um longo processo de sucessivos golpes de Estado desde 1955, ano da derrubada de Juan Domingos Perón. A instabilidade política no país acompanhada de idas e voltas confusas com relação à proibição e liberação do peronismo, acaba criando uma imagem semelhante a do Brasil quanto às Forças Armadas, com um discurso voltado a uma espécie de “proteção da pátria com Cristo”. É justamente no governo do general Juan Carlos Onganía (1966-1970) que esta imagem se estabelece e igualmente conecta-se à contenção do avanço comunista no país. A parte da ditadura Argentina mais conhecida pelo mundo, em função da brutalidade repressora por parte do Estado a partir do golpe de 1976, tem no entanto uma história pregressa de violência e repressão desde o governo de Onganía, período que será tratado nesta pesquisa.<sup>12</sup>

---

11 Fonte: <http://www.brasilecola.com/historiab/golpe-militar.htm>

12 As idéias expostas neste parágrafo vem de PRIORI, Angelo. *Golpe Militar na Argentina: apontamentos históricos* in: [www.espacoacademico.com.br](http://www.espacoacademico.com.br), consultado em 23 de setembro de 2010.



*O que é arte*, fotografias da performance,  
Coleção do artista, 1978

O registro da performance do artista brasileiro Paulo Bruscky é significativo do ponto de vista da pergunta sobre a funcionalidade da arte: *o que é arte, para que serve?* Trata-se de uma performance realizada nas ruas de Recife, onde o artista caminhava com o cartaz que se vê na imagem pendurado no pescoço. Esta imagem em específico, mostra Bruscky dentro da vitrine de um estabelecimento comercial. Ao lado, um cartaz com a propaganda nacionalista da ditadura militar, ligando a palavra BRASIL ao símbolo do avião de papel em movimento de ascensão. O que ocorria na verdade era um momento de censura e repressão no país, sendo portanto, a atitude do artista uma visível e silenciosa subversão da ordem estabelecida. A pergunta de Bruscky, neste contexto político, demonstra a preocupação ética com relação à sociedade, onde a arte, pergunta ao espectador o que é e qual é a sua função. A comunicação direta com o espectador demonstrada pelo fato artístico totalmente inserido no cotidiano, reafirma o binômio arte-vida. As características conceituais do trabalho são evidenciadas pelo uso da linguagem e a ausência mesma de um objeto e/ou uma preocupação formal.

Antes do aparecimento das tendências conceituais na arte do Brasil e da Argentina, o ingresso da *Pop Art* e do Novo Realismo Francês tiveram um papel determinante no que diz respeito à comunicabilidade da arte em relação ao espectador. Este ingresso é contemporâneo aos golpes militares em ambos os países, envolvendo, no retorno da figuração, a abordagem de temas da cultura popular e as primeiras manifestações de repúdio às novas realidades sociais trazidas pelos regimes ditatoriais.

Tanto Antonio Manuel no Brasil, quanto o grupo *Arte de los Medios de Comunicación* na Argentina dialogaram com questões desenvolvidas e/ou relacionadas à *Pop Art*. O uso da visualidade Pop numa estética de quadrinhos nos altos contrastes de Manuel, a abordagem de ícones da cultura afro-brasileira, como o bode (animal de sacrifício de religiões africanas e afro-brasileiras), além da auto-imagem construída como “astro popular” em seus trabalhos no suporte midiático do jornal, evidenciam questões originárias da *Pop Art* na sua obra. Já o grupo argentino, teve seu principal teórico imbuído na construção de uma teoria para o desenvolvimento da *Pop Art* na Argentina. E ligando-se diretamente ao trabalho de Manuel, esse grupo também abordou questões relativas à espetacularização da imagem de ícones populares argentinos, tanto da alta cultura, como no *Happening para un Jabalí Difunto* (1966), quanto da cultura massiva, como no uso de uma atriz de cinema e televisão no *happening El Helicóptero* (1966). Os trabalhos citados serão melhor analisados no terceiro capítulo desta pesquisa.

### **1.1 Considerações sobre a *Pop Art* no Brasil**

A *Pop Art* chega ao Brasil com grande força, assim como na Argentina. Acaba por “humanizar” a arte, num movimento de apropriação de temáticas do cotidiano por parte dos artistas. Uma das grandes exposições capazes de definir a linha de transformação gerada pela *Pop Art*, quanto ao uso desta nova linguagem na época, pode ser avaliada nas palavras de Ceres Franco, onde a questão da crítica, da denúncia e do olhar sobre a sociedade se apresentam como novas orientações da vanguarda. Porém, sempre é necessário ressaltar as notáveis diferenças entre estes desenvolvimentos no Brasil, principalmente quanto aos objetivos, e das mesmas tendências em seus países originários. Neste aspecto, a opinião de Mario Barata é bem esclarecedora.

“Opinião 65”<sup>13</sup> é uma exposição de ruptura. Ruptura com uma arte do passado. O exemplo vitorioso da *pop-art* americana e as realizações do novo realismo europeu encontram eco no jovem artista de vanguarda (...) A jovem pintura pretende ser independente, polêmica, inventiva, denunciadora, crítica, social, moral. Ela se inspira tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos.<sup>14</sup>

Para Mário Barata, por outro lado, apesar da concordância no que tange à constatação de humanização da nova arte, os artistas brasileiros de tendência Pop diferiam substancialmente dos artistas de outros países do mundo, e salienta que tal diferença é ainda mais notável com relação aos Estados Unidos.<sup>15</sup> No pensamento de Barata, dentro de uma avaliação da época<sup>16</sup>, é possível diagnosticar o processo de adequação às necessidades locais (nacionais) diante das revoluções estéticas em plano mundial.

Sabe-se que a *Pop Art* norte-americana, engatada no sucesso de domínio do mercado internacional - que se inicia com o expressionismo abstrato - figura, na bagagem da “marca” Leo Castelli<sup>17</sup>, como uma das manifestações artísticas de maior sucesso visual desde o impressionismo francês, sedimentando, portanto, a grande mudança do eixo artístico de Paris para Nova York. Em termos formais, a *Pop Art* é uma das manifestações estéticas responsáveis pela quebra da gestualidade do expressionismo abstrato - e conseqüentemente, da imagem do gênio expressivo que a acompanhava - na medida em que se apresenta sob a forma de figuração; o uso de materiais não tidos como nobres, e diversas vezes diretamente oriundos da indústria como tintas tipográficas e procedimentos serigráficos, por exemplo, quebram com uma visualidade essencial e elitista da arte, além da aproximação da mesma com a cultura popular na apresentação de imagens e temáticas nascidas desta parcela da cultura. Pode-se dizer neste aspecto, que uma “encarnação” da constelação de mudanças trazidas pela Pop para o universo da arte se demonstra no trabalho de

13 Artistas presentes na mostra: Roy Adzak (inglês); Alain Jacquet (francês); Gianni Bertini (italiano); Juan Genovés (espanhol); Antonio Berni (argentino); Peter Foldès (húngaro); John Christoforou (inglês de origem grega); Vañarsky (argentino); Gérard Tisserand (francês); Michel Macréau (francês); José Jardieu (espanhol); Gaitis; Vilma Pasqualini; Roberto Magalhães; Ângelo d'Aquino; Ivan Serpa; Waldemar Cordeiro; Pedro Escosteguy; Rubens Gerchman; Antonio Dias; Ivan Freitas; Hélio Oiticica; Carlos Vergara; Gastão Henrique; Flávio Império.

14 FRANCO, Ceres in: *Continente Sul Sur*. Revista do Instituto Estadual do Livro. Ano 2, 1997, nº6. Porto Alegre, nov. 1997, p. 299.

15 BARATA, Mario. *Opinião 65/66 - Artes Visuais de Vanguarda* In: Arte e Revista, ano 1, nº 2. Publicação do C.E.A.C.: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, São Paulo, Kairós, 1979. p. 36.

16 Idéias do resumo de tese "Opinião 65/66 - Artes Visuais de Vanguarda" originalmente apresentado no Seminário PROPOSTAS/66, em 1966.

17 Maria Lúcia Bueno explica a questão da “marca” aqui, como um processo que perpassa *o domínio da informação, a construção de um consenso no campo e a difusão do marchand como uma grife*, método que fazia com que a arte representada pelo mesmo atingisse o sucesso internacional e comercial. Fonte: BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX. Modernidade e globalização*. 2ª ed. Unicamp/Imprensa oficial/FAPESP, São Paulo, 2001. p.189.

Andy Warhol: na teoria de Anne Cauquelin, Andy Warhol se apresenta como *tomando emprestado de maneira tão notória as vias e os meios da publicidade mercantil que tudo parece indicar que ele é o porta voz lúcido e satírico dessa sociedade de consumo*<sup>18</sup>, na medida em que, se de um lado ele se situará dentro deste sistema, de outro, ao demonstrá-lo abertamente, produzirá uma crítica sobre este mesmo sistema.

Portanto, a *Pop Art* norte-americana, mais especificamente a obra de Warhol, pode ser considerada como produto perfeito do novo sistema de comunicação, utilizando inclusive seus métodos publicitários. A crítica nela contida, questiona diretamente a elitização da vanguarda, trazendo a cultura popular como temática, o que altera a definição de vanguarda de Diana Crane. As repetições e a saturação presentes na *Pop Art* se configuravam como a própria tautologia da rede de mercado que as sustentava, denunciando e utilizando, abertamente suas estratégias.

Mas no Brasil, dentro de uma característica de emparelhamento com as tendências internacionais, percebe-se que a *Pop Art*, em sua penetração no país, se vê contaminada de especificidades, tais como “gritos” contra o regime militar na forma de denúncia de seus atos ou materialização da angústia de mudanças contra a liberdade vigiada da ditadura. Resultados que se apresentaram em Opinião 65 e Opinião 66. Sobre essas adequações brasileiras da visualidade Pop nas duas exposições, em contrapartida à “pureza” das manifestações de outros países, afirma Mario Barata:

A arte para o mundo fechado chegou no Brasil, no meu modo de ver, mais ainda que em outros países, a seu grau de saturação completa. Ela não se renovará e não contribuirá para renovar a sociedade e o homem. Arte meramente digestiva, falsifica os seus problemas e age num plano antiartístico e anticriador. Não é mais arte, devido a sua incapacidade de arriscar e amar, viver e padecer, ser jovem e ser pobre, idealista e altruísta. Sem coragem e decisão, os museus voltam a ser cemitérios inúteis e desprovidos do oxigênio do espírito e da cultura. Os pintores de sucesso passam a ser comodistas *arrivés*, produtores de mentiras de luxo.<sup>19</sup>

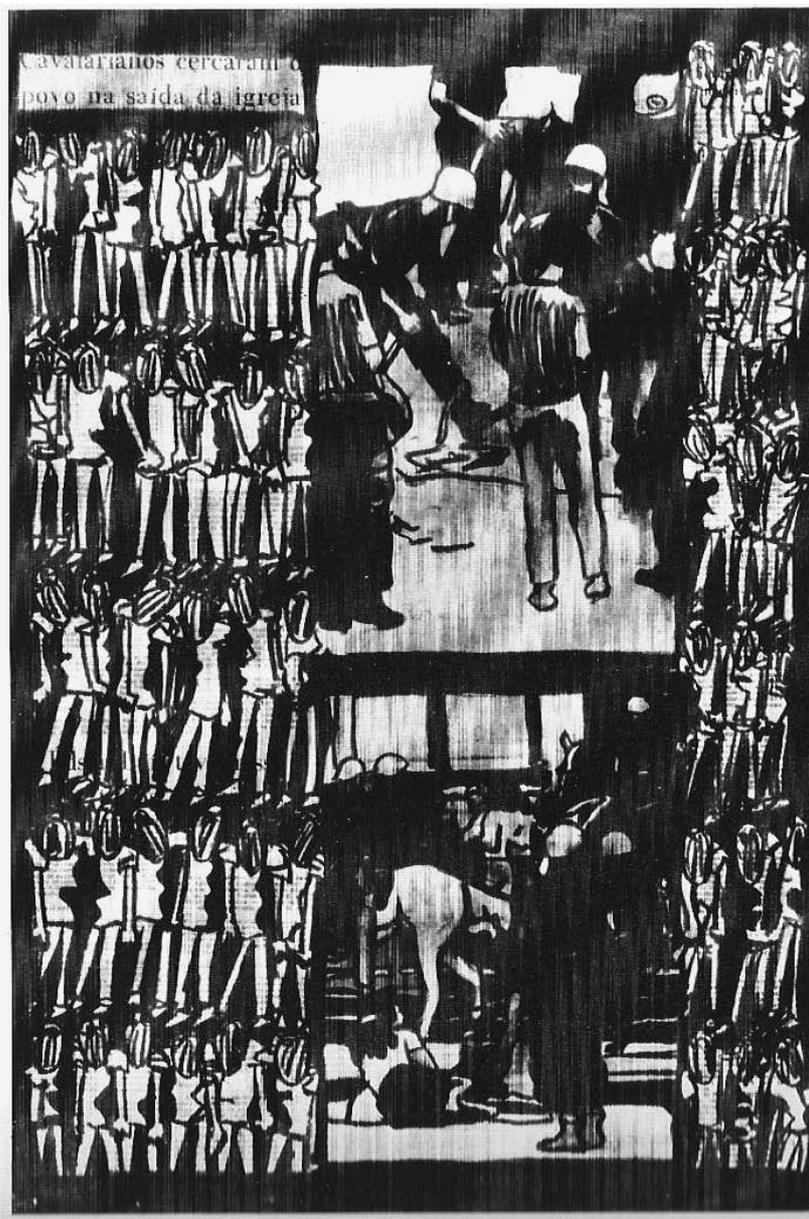
É justamente dentro do aspecto da saturação que a visualidade da *Pop Art* é incorporada e transgredida pelos artistas no país, incluindo, dentro de seus “objetivos” uma temática do entorno, enquanto preocupação social, identitária e consciente da difícil situação (para o desenvolvimento das vanguardas) instaurada

---

18 CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Trad. Janowitz, Rejane. ed. Martins Fontes, São Paulo, 2005, p. 106-107.

19 BARATA, op cit., p. 36.

com o fim da democracia. Percebe-se a paixão nas palavras do crítico quando coloca a “incapacidade de arriscar e amar, viver e padecer, ser jovem e ser pobre, idealista e altruísta”, como características dos jovens pintores que tanto diferem dos “pintores de sucesso” “produtores de mentiras de luxo” das matrizes culturais estrangeiras.



Antonio Manuel, *desenho sobre jornal*, 1968.

O desenho do artista Antonio Manuel realizado sobre jornal, demonstra o uso da linguagem da história em quadrinhos, característica da *Pop Art* (na obra de Roy Lichtenstein, por exemplo). Mas é perceptível que sua temática veicula questões da realidade vivida pelo país após o golpe de 1964. A repressão e a violência por parte da polícia ditatorial são, nesta obra, abertamente denunciadas pelo jornal e recuperadas pelo artista. A politização da arte em meados da década de 60 foi uma das respostas à questão da funcionalidade, como também podemos perceber na representação da silhueta de Che Guevara em *Os Restos do Herói* de Antônio Dias feita em 1966.



Antonio Dias, *Os Restos do Herói*, técnica mista, 1966

As cores fortes e chapadas conferem à obra *Os Restos do Herói* grande dramaticidade. A referência às partes do corpo, ao sangue interrompido, trazem a questão da morte como interrupção da vida, mas não da força que esta vida significou. Com características bem marcantes da visualidade Pop, é interessante notar que o ícone aqui trabalhado é um ícone político, de carga revolucionária, o que traz um conteúdo fortemente social ao trabalho.

## 1.2 Considerações sobre a *Pop Art* na Argentina

Na Argentina, que em todo o período de desenvolvimento de seus programas de vanguarda apresentou os gostos mais voltados para a estética européia, os mecanismos de internacionalização com táticas inspiradas nos EUA, e os fins voltados para o ingresso em pé de igualdade em Nova York (novo centro artístico mundial), a entrada da *Pop Art* obedeceu a critérios distintos aos dos Brasil. O país na verdade mantinha, em termos estéticos, uma maior identificação com o Novo Realismo Francês. No entanto, assim como no caso brasileiro, percebe-se a importância da *Pop Art* como ponto de partida para a verdadeira mudança de orientação da vanguarda. O grande teórico da época que atentou para as particularidades do desenvolvimento das tendências Pop na Argentina foi Oscar Masotta, integrante do grupo *Arte de los Medios de Comunicación*.

Nascido em 1930, Buenos Aires, Masotta foi uma *figura crucial na*

*modernização do campo cultural argentino entre os anos cinqüenta e sessenta.*<sup>20</sup> De base teórica estruturalista, Masotta atuou durante a década de 60 enquanto teórico, crítico e inclusive “cometeu um *happening*”<sup>21</sup>. Trabalhando dentro da teoria semiótica, analisou a *Pop Art* e o *happening* avaliando a importância *estrutural* que tais tendências acabaram por revelar não a respeito dos conteúdos sociais, mas da *maneira como tais conteúdos eram transmitidos/mediatizados através da linguagem*. Aliás uma das bases teóricas de Masotta eram as ideias sobre o poder dos meios de comunicação de Marshall McLuhan<sup>22</sup>. Neste aspecto, um dos maiores problemas teóricos da época, no país, repousava justamente na *responsabilidade da ideologia*, como ética artística, ou seja: num período em que os questionamentos artísticos tomam a esfera social (alta cultura e baixa cultura, impacto dos meios midiáticos sobre a teoria e prática artística e mesmo a tomada de postura dos artistas e seus trabalhos como contestação) acabam por confrontar o marxismo ortodoxo com as práticas artísticas então julgadas como válidas quando contestatórias e inválidas quando isentas de questionamento político direto.

No campo artístico, assim como ocorre no Brasil (exposições Opinião 65/66), as tendências ligadas à *Pop Art* ganham visibilidade em 1966, com a vinda da mostra *11 artistas pop: la nueva imagen* que reúne obras de D' Arcangelo, Dine, Warhol, Lichtenstein, entre outros. Esta mostra se dá no Instituto Di Tella, sendo este já no momento a instituição mais importante de apoio às vanguardas no período. A figuração da *Pop Art* chega na Argentina, para Masotta, desmascarando a estrutura social e econômica por de trás de uma visualidade artística “banal”, trazendo a cultura de massa e os meios de difusão da mesma de modo crítico e ou contestatório. Segundo Masotta, apoiado na máxima de Marshall McLuhan, - *os meios são a mensagem* -, o Pop argentino se converteu numa espécie de descortinador dos meios midiáticos, o que conduzirá sua pesquisa para a direção mais conceitual da *Arte de los Médios de Comunicación de Masas*.

Não pretendo me ater especificamente nas questões da *Pop Art*, visto que esta não figura como centro deste estudo, porém enquanto quebra dos paradigmas modernos, as tendências neo-figurativas baseadas na cultura de massa foram

20 LONGONI, Ana in: Masotta, Oscar. *Revolución en el Arte: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, 1ª ed. Buenos Aires: Edhasa, 2004, p.12.

21 MASOTTA, op cit., p. 287.

22 Herbert Marshall McLuhan (1911) foi um polêmico teórico canadense ligado às áreas da educação e filosofia, criador do famoso termo “aldeia global”. Em 1964, com a publicação do livro *Understanding Media*, em português *Os meios de comunicação como extensões do homem* (ed. Cultrix, 1969) tornou-se famoso pelas suas teorias ligadas à comunicação. Outro título conhecido sobre a questão da comunicação é *The medium is the Massage: An Inventory of Effects*, publicado em 1967, em português *O meio é a mensagem* (ed. Record, 1969).

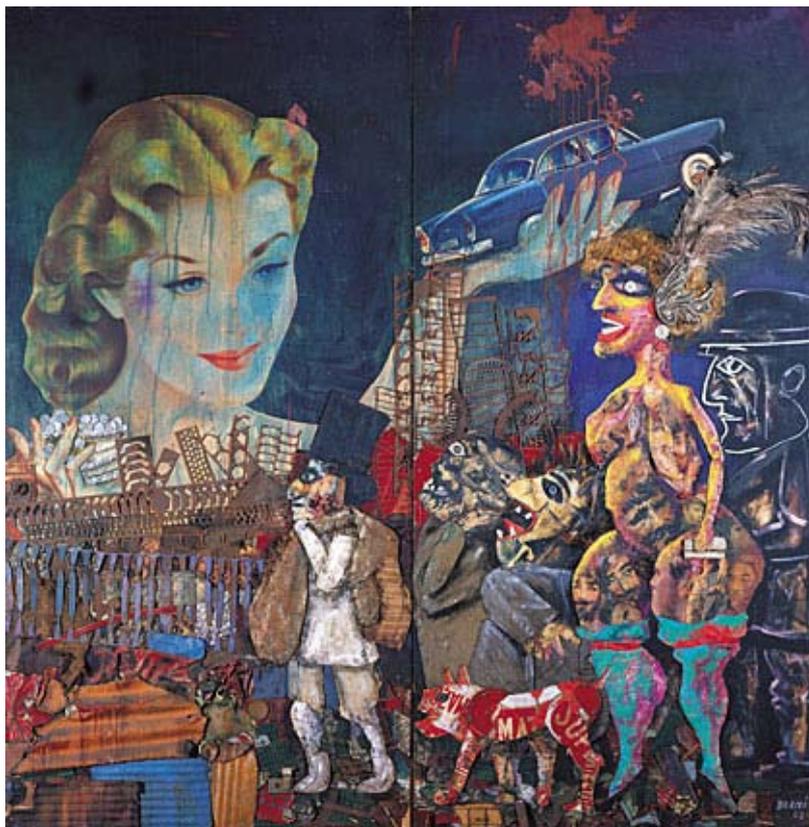
Fonte: [www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/m.html](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/m.html).

responsáveis *por algumas das aproximações* da arte com a vida. Porém, duas questões desta tendência devem ser consideradas: conteúdo e linguagem. Deste ponto de vista, excluimos como sendo característica da tendência Pop questões como a quebra da manualidade, o fim do caráter meramente contemplativo da obra de arte, a apropriação do espaço da galeria e fora dela, a participação do espectador na obra, a experimentação sensível como experiência estética ligada não mais ao sentido da visão, mas a todos os sentidos possíveis, etc. O que ocorre na verdade com a *Pop Art* no Brasil e na Argentina, é um aproveitamento de sua *visualidade*: cores e formas de representação da figura. Elementos industriais e culturais não tidos como elitistas -matéria e conteúdo- já estavam presentes em outros desenvolvimentos artísticos anteriores<sup>23</sup>.

Constatamos, portanto, que várias das questões ligadas à passagem da arte de caráter moderno para a arte contemporânea, já estavam sendo experimentadas *antes* do ingresso da *Pop Art*, como nas experiências da *Arte Destructiva* argentina e o Neoconcretismo no Brasil. Estas quebras, dentro das práticas artísticas, se apresentam muito mais pronunciadas nas tendências conceituais que a arte produzida em ambos os países *já vinha desenvolvendo*, do que na apropriação da visualidade das novidades européias e estadunidenses. Obviamente, houve uma contaminação benéfica da arte por estas tendências (abrindo os olhos dos artistas para os problemas de suas próprias culturas), mas a grande “virada” da vanguarda para o que poderíamos chamar de neo-vanguarda, se demonstra muito mais na discussão conceitual, uma tendência autônoma e quase natural, que, de certa forma, culmina na quebra da importação pura de modelos estrangeiros em ambos os países.

---

23 Como exemplos, ver imagens e comentários das páginas 12 e 24 deste trabalho.



Antonio Berni, *La gran tentación*, 1962.

A tela de Berni, mistura elementos de sua pesquisa mais antiga, que envolve a colagem de materiais ordinários que encontrava na rua. A *American way of life* aparece na tela como a grande tentação de seus personagens feios, degradados e pobres. Como em um sonho que envolve a relação entre centro e periferia (cultural/econômica) o desejo nos olhares da *pin up* e das figuras deterioradas do canto direito, parece ser mútuo. A crítica social é evidente.

## II) APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS

### 2.1 Argentina: A Arte Destrutiva e Alberto Greco

Depois de vários meses de trabalho conjunto, nos quais reuniram os materiais, gravaram a trilha sonora, idealizaram os procedimentos para decompor a poesia, o discurso e a música, um grupo de artistas apresentou o resultado deste tempo de experimentação na galeria Lyrolay, com o título de *Arte Destrutiva*. Esta exposição, que praticamente fechava o ano de 1961, representava a materialização, o ponto de máxima realização, de um programa que Kenneth Kemble havia trabalhado em suas colagens de chapas e materiais oriundos do lixo de 1958 e que havia tratado de fortalecer com suas críticas e comentários no *Buenos Aires Herald*.<sup>24</sup>

Como uma espécie de manifesto-exposição, é a Arte Destrutiva uma das primeiras mostras que iniciam a grande quebra dos paradigmas formais modernos na Argentina. Realizada em 1961, na Galeria Lirolay, em Buenos Aires, contava com a participação de Kenneth Kemble, Luis Alberto Wells, Silvia Torras, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí e Enrique Barilari. Além da estranheza dos suportes físicos - materiais que foram jogados fora pela população da cidade<sup>25</sup> - encontrados e coletados na rua pelos artistas, estes foram previamente destruídos tomando todo o espaço da galeria, inclusive o teto. Possuía também suporte auditivo, onde a gravação da destruição dos objetos podia ser ouvida durante a mostra.

Multisensorial, funcionando como o registro ou resíduo de *um acontecimento*, a ação destruidora, e apresentando as pinturas informalistas “agredidas” penduradas pelas paredes - como um manifesto contra uma experiência já tida como ultrapassada -, a *Arte Destrutiva* acabou antecipando as obras ambientais (futuras instalações) e *happenings*, que a partir de então começam a tomar forma nos pensamentos dos artistas de Buenos Aires.

Esta questão é importante, na medida em que nota-se uma mudança no objetivo da pesquisa artística: a experimentação, a qual se dava a partir da verificação das possibilidades criativas da violência e da destruição, alterava a questão central da obra. Agora pautada no *processo e na ação* e não mais a busca de um resultado puramente formal sobre um suporte físico tradicionalmente destinado à intervenção do artista. Havia igualmente uma vontade de criação de um

24 Tradução minha de GIUNTA, Andrea. In: *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino em los años sesenta*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, Argentina, 2008, p.137.

25 Tais como: uma banheira, um sofá, o interior de três ataúdes, guarda-chuvas, cabeças de bonecos, etc.

“mundo próprio”, que não dependesse *da ultima moda de Paris ou Nova Yorque* como dizia Kenneth Kemple<sup>26</sup>, mundo este onde a cidade e seus dejetos ampliava a noção mesma de obra, na medida em que o contexto local agora se encontrava incorporado, como uma extensão dos objetos contidos na galeria. Questões semelhantes de incorporação de um contexto e registro como resíduo de uma ação, encontraremos também na obra de Aberto Greco e Paulo Brusky.

Alberto Greco foi um artista contundente nos processos de formação das vanguardas na Argentina. Perturbador das escolhas institucionais, questionador das práticas artísticas e ansioso por tornar-se conhecido, alguns de seus trabalhos significaram, em muitos aspectos, os primeiros indícios dos desenvolvimentos conceituais nas práticas artísticas latino-americanas. Sobre suas contradições, escreve Luis Felipe Nóe:

(...) em um ambiente como o nosso, Greco era um fator irritante. Para ele não havia limites. (...) se fazia convidar aonde não o convidavam para logo não aparecer. (...) Greco era o tema em que sempre se caía, tanto para maldizê-lo como para defendê-lo, em mil conversas do ambiente artístico. Havia se convertido em um personagem de lenda. E quando a sociedade converte um personagem real em um personagem de lenda, é porque, de alguma forma, necessita dele; ele significa algo. (...) <sup>27</sup>

Percebe-se que uma das angústias de Greco dizia respeito ao binômio do início da década de 1960 na Argentina: a íntima relação entre vanguarda e instituição. Esta se resolve, posteriormente, com a politização dos artistas e a radicalização das ações das neo-vanguardas sendo algumas das ações do mesmo, reinterpretadas por um artista de tendência conceitual, como Edgardo Antonio Vigo, em 1968.

### 2.1.1 Os Vivos Ditos de Greco

A arte viva é a aventura do real. O artista ensinará a ver não com o quadro e sim com o dedo. Ensinará a ver novamente aquilo que acontece na rua. A arte viva busca o objeto mas deixa o objeto encontrado em seu lugar, não o transforma, não o melhora, não o leva para a galeria de arte. A arte viva é contemplação e comunicação direta. Quer terminar com a premeditação que significam a galeria e a mostra. Devemos nos meter em contato direto com os elementos vivos da nossa realidade. Movimento, tempo, gente, conversas, odores, rumores, lugares e situações. Arte Viva. Movimento Dito. <sup>28</sup>

26 KEMBLE, in GIUNTA, op. cit., p.140.

27 Tradução minha de NÓE, Luis Felipe in GIUNTA, op. cit. p. 129-130.

28 Tradução minha do *Manifiesto dito dell' Artevivo*, de 1962, assinado por Aberto Greco. In: *Continente Sul Sur*.

Os Vivos Ditos de Greco antecipam em vários aspectos procedimentos e questões da arte conceitual. Como uma espécie de ready made *in situ*, onde o autor aponta (literalmente) para o espectador aquilo que deve ser visto como arte. Não transpondo este “objeto vivo” a um espaço institucional, faz, em última instância, com que esta obra não seja apartada de sua realidade e afirma que a arte *está na vida* e não acima dela. O contexto, o objeto e o artista com sua “assinatura” ficam então registrados através de fotografia: a obra aconteceu ali, há um registro dela, a comunicação não foi mediada, foi direta. É importante perceber que o registro pode ser deslocado, mas não é a obra em si. Ao observar uma fotografia de um vivo dito de Greco, o observador deve operar mentalmente de modo a deslocar-se para aquela realidade (em termos de tempo e espaço) e não o contrário. Não há como deslocar o “objeto vivo” para dentro da instituição artística. Notadamente, a troca deste movimento revela não só a perda da passividade do observador, como a conciliação do binômio arte-vida e se produz através da resignificação de uma operação duchampiana<sup>29</sup>.

No Brasil, Paulo Brusky também desenvolve posteriormente trabalhos com pesquisa e procedimentos semelhantes, como no trabalho *O que é arte* de 1978 (ver imagem na pág. 16). Trata-se de uma performance onde o artista caminhava com uma placa pendurada no pescoço, pelas ruas de Recife, escrita igualmente sem maiores preocupações formais, com perguntas sobre o que é arte e para que ela serve.

Estes trabalhos, tanto de Greco quanto de Brusky, demonstram uma preocupação com a comunicabilidade da obra, onde a palavra escrita, torna-se material fundamental da obra. De acordo com estes exemplos percebe-se que a comunicação figura como um dos objetivos de desenvolvimento destas propostas conceituais no Brasil e na Argentina. Assim, a transmissão de conteúdo bem como o alargamento do alcance de público na arte são fatores de aproximação da mesma com a vida.

---

Revista do Instituto Estadual do Livro. Ano 2, 1997, nº6. Porto Alegre, nov. 1997, p. 259.  
29 Refiro-me aqui à operação do *ready made*.



Vivo Dito em Piedralaves, Ávila, 1963.

Percebe-se na imagem acima uma senhora simples, vestida de negro em frente aos lençóis brancos estendidos no varal. Aparentemente, a cena se apresenta na rua, na calçada, como se nota pelos paralelepípedos e o cordão que os separam do nível do local de passeio. Ela segura um cartaz, provavelmente produzido pelo artista, que no entanto não apresenta preocupações formais em sua estrutura, apenas a sinalização de que o artista (que não está presente na cena), assinou tal momento, contexto, e a própria mulher como uma espécie de “*arte viva*”. Olhar para este registro, acaba remetendo o observador à cena, e intuí-se que nunca mais este recorte específico acontecerá novamente. A imagem do objeto de observação do artista, resta como registro da ação de assinar o evento e suas configurações contextuais, porém, parece possuir uma preocupação estética que se percebe no enquadramento e contraste da fotografia. Nesta dualidade, tanto o observador é deslocado, (mesmo quando vendo o registro na galeria), quanto o conteúdo estético parece ser duplicado: a questão residual tratada esteticamente leva o pensamento para o contexto real da cena (bastante estético também, por sua vez). Porém onde está o trabalho do artista? No cartaz? Pouco provável. Na escolha da cena (que em função da sua realidade obviamente envolve questões além do estético), ou na conjuntura total da escolha da cena, deslocamento do observador, ação de assinatura do artista? Percebe-se portanto, que o trabalho exige a perda da passividade do observador, fazendo-o chegar na operação-ideia do que deve ser considerado arte. São estas características e também o embaralhamento da noção de autoria onde percebemos seu viés conceitual.

É possível a determinação de ao menos três características nos trabalho de Greco e Brusky que serão fundamentais para a abordagem dos estudos de caso que elegi para o presente trabalho: 1) a comunicação da obra de arte e seu alcance alargado, que nos estudos de caso caracterizo como uma *vontade comunicativa* cujo suporte acaba, por necessidade, recaindo sobre a mídia de massa; 2) a dissociação

entre arte-instituição que, em função de uma condição política marginal (censura do Estado e auto-censura das instituições) se tornará uma estratégia de comunicação e denúncia por parte dos artistas e 3) o interesse da união entre arte e vida, caracterizada pela tomada de consciência do artista como possível agente modificador da realidade, que no caso de Brasil e Argentina, terá como consequência, não raras vezes, a tomada de uma postura diretamente didática e política em função do complicado contexto da censura e repressão dos Estados autoritários.

Como ponto de partida para uma análise mais aprofundada dos estudos de caso, será necessário, em primeiro lugar, a determinação de algumas características da arte conceitual e dos conceitualismos brasileiros e argentinos. O segundo ponto que acredito indispensável na discussão aqui proposta, reside no apontamento da falha existente na comparação destes desenvolvimentos da arte, em ambos os países, com as matrizes conceituais europeias e estadunidenses<sup>30</sup>. Comparação que não raro acaba por diminuir o valor simbólico das produções latino-americanas contaminadas, por certo, de questões essenciais de seus processos histórico-culturais, - ainda mais num contexto de ditaduras - afastando-se de um estado de pureza da arte, mais observado nas ditas “matrizes” conceituais.

## 2.2 Arte conceitual

A primeira grande dificuldade em definirmos arte conceitual vem com a própria denominação. Segundo Cristina Freire:

A distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea – e conceitualismo – tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, *land art*, videoarte, livro de artista, etc. - é muitas vezes difusa<sup>31</sup>.

Sobre suas características, afirma a autora:

---

30 O termo “matriz” aqui não quer dizer que o conjunto de pesquisas artísticas ligadas a questões conceituais possui uma origem bem definida, pois que diversos autores, nesta pesquisa abordados, concordam que a origem da arte conceitual é pulverizada e repleta de especificidades contextuais em cada lugar onde observa-se seu desenvolvimento. Portanto, “matriz” neste trabalho relaciona-se mais com um sentido de pureza, onde é verificada uma autonomia de questões relacionadas com o conceito de arte em relação às obras que abordam especificidades econômicas, sociais e culturais dentro de seus contextos de produção.

31 FREIRE, Cristina, 1961. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 08.

Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção.<sup>32</sup>

Daniel Marzona afirma por sua vez que:

Em retrospectiva, as abordagens e intenções artísticas dos artistas envolvidos na fundação da Arte conceitual provaram ser demasiado heterogêneas para que possamos falar de um estilo unitário ou até mesmo de um movimento artístico.<sup>33</sup>

Já Paul Wood coloca a tentativa da crítica Lucy Lippard em seu livro *Six Years* (1973) de catalogar as experiências e desenvolvimento da arte conceitual de 1966 a 1972: *Lippard narra um conjunto de esforços – em que é significativa a participação de mulheres e artistas latino-americanos – para romper com os protocolos do modernismo, tido, ele próprio como um bom cliente das amplas estruturas norte-americanas de poder.*<sup>34</sup> Outros autores ainda afirmam que *mais do que um engajamento com a modernidade social, a arte conceitual seria como uma necessária reformulação dos fundamentos da independência da crítica da arte* (Charles Harrison)<sup>35</sup>, ou mesmo que a arte conceitual é uma *estética da administração como reflexo das estruturas do capitalismo ocidental na sua fase administrativa e pós industrial.* (Benjamin Buchloh).<sup>36</sup>

A primeira utilização do termo “arte-conceito” parte de Henry Flynt, em 1961 ao se referir às atividades do grupo *Fluxus*. Segundo Flynt, na arte conceitual o conceito, ou idéia, constitui a matéria da arte conceitual. E sendo o conceito decodificado em primeira instância pela linguagem, logo a matéria da arte produzida a partir deste gênero é a própria linguagem. O grupo *Fluxus* se caracterizava por uma série de artistas de várias nacionalidades (Europa, EUA, Japão, etc.) organizados em torno de uma editora – Fluxus – que, a partir de uma revista, visava inicialmente publicar textos de artistas de vanguarda. Mas o *Fluxus* foi além, realizando, dentro de uma atuação radical e subversiva, performances e *happenings*, festivais em várias cidades, além de filmes e vídeos, juntamente com suas publicações.

Mas é em 1969 que a arte conceitual ganha dois textos cruciais para sua

---

32 FREIRE, op. cit., pág. 09.

33 MARZONA, Daniel. *Arte conceptual*. Uta Grsenick (ed.), Taschen, 2007, p. 06.

34 WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. trad. Bischof, Betina. São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 07.

35 HARRISON, Charles in: WOOD, Paul. Idem, ibidem.

36 BUCHLOH, in: WOOD, Idem, ibidem.

definição: *As Sentenças sobre Arte conceitual* de Sol Lewitt e *A arte depois da filosofia* de Joseph Kosuth. Retornarei a esta questão mais adiante.

Nota-se, portanto, que este trabalho de conclusão de curso não daria conta de definir *o que exatamente é a arte conceitual, ou mesmo tudo aquilo que abrange os ditos conceitualismos*, mas, de qualquer forma, segundo os objetivos desta pesquisa, me limito a algumas questões pontuais, que dizem respeito ao desenvolvimento desta tendência, aqui na América do Sul, mais centradamente no Brasil e na Argentina, caracterizada como um modernismo tardio para uns e os primórdios da arte contemporânea para outros.

Para atendermos a estas questões, algumas perguntas são extremamente necessárias: como se deu o uso da linguagem nos conceitualismos dos dois países em trabalhos que giram em torno da questão da comunicação? Quais eram as principais preocupações que estes artistas buscavam atender em suas obras? Que relações as práticas conceituais possuem com o momento de censura das ditaduras militares que assolaram os dois países na época de seu desenvolvimento? Quais são as diferenças ou semelhanças entre estes trabalhos? E por fim, como e porque estas especificidades se diferenciam tanto da matriz conceitual dos EUA e da Europa? Podemos considerar tais diferenças sob um critério qualitativo frente a discursos recorrentes que taxam estes desenvolvimentos da arte por aqui como panfletários?

## 2.2.1 Marcos referenciais internacionais

Se pensarmos no uso da linguagem a partir de um ponto de vista das matrizes européias e estadunidenses, pode-se dizer que há mais aproximação dos processos de criação brasileiros com os escritos de Sol LeWitt do que com a tautologia de Joseph Kosuth. Em suas *Sentenças sobre Arte Conceitual* LeWitt define:

1. Artistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar.(...)
3. Julgamentos ilógicos levam para uma nova experiência.(...)
7. A vontade do artista é secundária em relação ao processo que ele inicia, da idéia à conclusão do trabalho. Sua obstinação pode ser apenas ego.(...)
10. Idéias em si podem ser trabalhos de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento que eventualmente pode achar alguma forma. Nem todas as idéias precisam ser transformadas em algo físico.(...)
13. Um trabalho de arte pode ser entendido como um condutor da mente do artista para os observadores. Mas pode ser que ele nunca alcance o observador, ou pode ser que nunca saia da mente do artista.(...)
16. Se palavras forem usadas, e elas procederem de idéias sobre arte, então elas são arte e não literatura; números não são matemática.(...)
19. As convenções da arte são alteradas por trabalhos de arte.
20. Arte bem-sucedida muda nosso entendimento das convenções, alterando a nossa percepção.
21. A percepção de idéias leva a novas idéias.
22. O artista não pode imaginar sua arte, e não pode percebê-la até que esteja completa.(...)
24. A percepção é subjetiva.(...)
27. O conceito de um trabalho de arte pode envolver a matéria da peça ou o processo pelo qual ela é feita.<sup>37</sup>

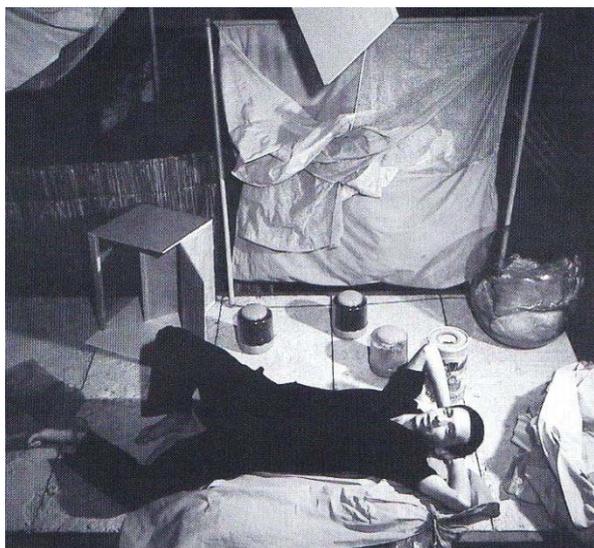
Algumas palavras chave do texto de Lewitt como *experiência*, *percepção*, *processo*, estiveram presentes nos trabalhos de alguns dos maiores expoentes da arte brasileira. Considerando-se o Neoconcretismo como precursor de certas idéias e questões conceituais, Lygia Clark e Hélio Oiticica são exemplos importantes. Artistas que lograram a internacionalização, cujas obras remontam a questões fenomenológicas, ao processo, à participação ativa do espectador, à experiência estética como um “ativador” de novas consciências e até à psicologia. Neste sentido podemos considerá-los próximos do conceitualismo. No entanto, os seus processos artísticos estão além do universo da arte conceitual, mas não aquém do mesmo, na medida em que trabalham conceitos ainda que possuam preocupações formais na constituição de suas obras.

---

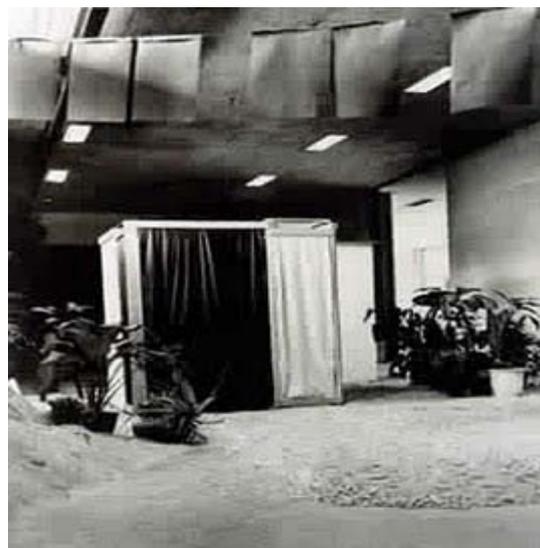
37 LEWITT, Sol. In: FREIRE, Cristina (org); LONGONI, Ana (org) *Conceitualismos do Sul/ Sur*. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p. 205 à 207.



Lygia Clark, *Baba antropofágica*, 1973.



Hélio Oiticica, *Tropicalia*, 1967.



Réplica da parte externa da ambientação.

Estas duas obras de Clark e Oiticica possuem altíssimo paralelismo com, por exemplo, *La Menesunda* de Marta Minujin e Raúl Santantonín: o espectador é convidado a viver uma experiência múltipla e sensorial que se processa justamente no fim de sua passividade e atitude contemplativa perante à arte. Esta condição que coloca o espectador como criador é simbólica do ponto de vista da aproximação arte-vida: a arte, ao desencadear uma experiência real, transforma aquele que participa efetivamente, atentando-o para os conteúdos e conceitos que o artista (propositor) busca desenvolver. No caso de Lygia Clark, a busca é interiorizada, trabalhando afloramentos de emoções e sensações até então inconscientes: uma espécie de encontro com o ser humano dentro do “estar social”. Hélio Oiticica por sua vez, descortina a brasilidade, atentando para uma noção de busca de identidade, onde elementos da cultura popular são trabalhados de forma que o espectador viva a experiência de seu entorno, sua cultura, sua nacionalidade e a poesia contida em suas particularidades.



Marta Minujin e Raúl Santantonín, *La Menesunda*, Instituto Torcuatto Di Tella. Buenos Aires, Argentina, 1965.

A ambientação *La Menesunda*, permitia a entrada de 8 pessoas por turno e era composta por diversas salas distintas, por onde o espectador ia se deslocando. Passando, na entrada, pela silhueta recortada em plástico colorido de um homem, um túnel de luzes neon (1ª imagem) conduzia para uma sala onde 10 aparelhos de televisão encontravam-se ligados a todo o volume e então para um quarto onde um casal dormia. Outro túnel de luzes *neón* ambientado com a sonoridade da rua, levava a uma escada cujos corrimões recobertos de esponjas embebidas em perfume (2ª imagem) desembocava na cabeça de uma mulher em grandes proporções encoberta de cosméticos. No interior desta cabeça, uma maquiadora e uma massagista atendiam o público. Uma roleta fazia chegar-se a um novo túnel de paredes brancas e solo gomoso. Uma porta comunicava este ambiente a um quarto escuro aromatizado com cheiro de consultório dental dotado de um disco telefônico gigante: para sair, precisava-se adivinhar que número discar. A saída era através de um espaço refrigerado, onde o público precisava vencer vários objetos (com cores e formatos diversos) espalhados pela passagem. Chegava-se a uma câmara octogonal coberta de espelhos que escurecia com a chegada do público. Aí se acendia uma luz negra, e ventiladores espalhavam papéis coloridos picados pelo ambiente. Na saída, um aroma de frituras devolvia o público ao mundo real. Importante mencionar que dentro de toda esta gama de experiências, também havia um circuito interno de televisões, onde o espectador encarava a si mesmo dentro do ambiente, tornando-se portanto, parte do mesmo. Na imagem que retrata a entrada da ambientação percebe-se claramente, no uso das cores e tubos de neon o aproveitamento da visualidade da Pop Art.

No entanto, alguns artistas latino americanos, ao aproximarem arte e vida acabaram atentando para um viés, não menos poético, mas mais radical. Estes são unidos por uma questão fortemente ativa na América Latina que perpassa a ideologia de transformação da sociedade: a arte neste aspecto, torna-se funcional, na medida em que *comunica conteúdos sociais, e/ou denuncia a forma como os conteúdos são comunicados*. Esta vertente mais fortemente ideológica, e diversas vezes diretamente política, contém uma unidade utópica que as vezes é menosprezada em função de

sua “contaminação” quando relacionada com uma matriz conceitual mais pura. Um atestado disto, ao menos no Brasil, é a insuficiência de análises de certos artistas que, num panorama internacional, não lograram tanto sucesso como Hélio Oiticica e Lygia Clark, por exemplo. Estando esta análise pautada em trabalhos conceituais, onde torna-se difícil isolar um elemento comparativo, utilizarei trabalhos que *criticam e/ou denunciam o poder dos meios de comunicação*, num período regido por ditaduras militares.

### 2.2.2 O fator comunicação

O contexto político dos dois países em questão entra em uma sintonia funesta a partir de 1966 com as ditaduras militares. No Brasil derruba-se João Goulart, com as forças do general Carlos Guedes (impulsionado por Castello Branco), em 1964. Na Argentina derruba-se o presidente Arturo Illia, sendo este sucedido pelo general Onganía em 1966. Mas pode-se dizer que a década de 1960 é um momento de conturbação mundial. Uma década marcada pelos movimentos da juventude, pelos rompimentos radicais que esta estabelece com a história que a precede, trazendo utopias sociais, movimentos estudantis e também a revolução sexual. Mas, um dos fatores de maior relevância para todos os desencadeamentos acima descritos, em termos mundiais, diz respeito à *revolução da comunicação*. Para Marshall McLuhan a tecnologia é interpretada como um prolongamento do corpo e dos sentidos, afetando, de forma irreversível uma sociedade, que só se modifica novamente a partir da criação de um novo meio de comunicação. A primeira questão dentro desta teoria que se apresenta de forma notória, é o poder que a tecnologia exerce sobre o homem: (...) *os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles próprios*<sup>38</sup>. A segunda questão, que muito interessará ao grupo de artistas e teóricos argentinos *Arte de los Medios de Comunicación de Masas*, é a característica de que um meio ou veículo sempre têm como conteúdo o meio ou veículo anterior (McLuhan exemplifica tal questão dizendo que o conteúdo da escrita é a fala, a palavra escrita é o conteúdo da imprensa, e assim por diante). Logo, *a “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas*

---

38 MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, trad. Pignatári, Décio Ed. Cultrix, São Paulo, SP, 2002, p. 22.

*humanas*.<sup>39</sup>

Assim como a invenção da fotografia altera significativamente o campo artístico no século XIX, a popularização das câmeras fotográficas, aparelhos de televisão, *video-tape*, máquinas copiadoras, etc., revoluciona a produção artística do século XX. As questões relacionadas com as mídias de massa, os modos como se transmite a informação e o uso da linguagem serão cruciais para o desenvolvimento dos trabalhos artísticos de Antonio Manuel e o grupo *Arte de los Medios de Comunicación*. Levando-se em consideração que a circulação da informação e a formação de opinião durante as ditaduras militares são perpassadas por sistemas de censura e pela exaltação de entretenimentos distantes de um caráter subversivo como estratégias de controle da população e mascaramento das práticas, ideologias e negociações por traz das políticas repressoras do Estado, não surpreende que alguns artistas, atuantes no período, atentassem para questões ligadas aos meios de comunicação.

Antes de adentrar as semelhanças que unem as produções de caráter conceitual entre Brasil e Argentina, algumas diferenças cruciais devem ser assinaladas. Estas diferenças estão diretamente ligadas aos processos de formação das vanguardas em ambos os países, e também às posturas adotadas pelos artistas frente a estes processos quanto a questão das instituições.

### **2.2.3 O fator instituições legitimadoras**

Aqui reside uma das particularidades mais instigantes em termos de comparação quanto aos objetivos da arte conceitual das matrizes européias e estadunidenses com as produções brasileiras e argentinas: *a questão institucional*. Existe uma certa obviedade na distância com que os artistas dos grandes países difusores da alta cultura, possuidores de um sistema institucional fortemente sedimentado, tratam a questão “instituição arte” em suas obras, enquanto os países economicamente menos desenvolvidos, com um sistema ainda débil e recém instituído operam quanto a estas questões. Porém tal obviedade deve ser problematizada em termos de uma espécie de aprendizado, por parte das periferias: a arte conceitual funciona em países como Argentina e Brasil como uma quebra radical do círculo vicioso de importação de modelos estrangeiros.

---

<sup>39</sup> MCLUHAN, Idem, *Ibidem*.

Outro fator a ser considerado, é que as matrizes conceituais dos grandes centros, também são diferentes em seus objetivos. O grupo *Fluxus* como precursor das tendências conceituais compreende uma das manifestações mais radicais e próximas às nossas experiências artísticas conceituais de caráter ético. Sol Lewitt apresenta uma teoria ligada à percepção, processo e experiência que será fortemente pronunciada como procedimento em artistas brasileiros e argentinos que lograram a internacionalização. E, finalmente, Joseph Kosuth (considerado comumente um dos maiores ícones da arte conceitual) desenvolverá uma teoria fortemente tautológica e auto referencial, discutindo a arte como operação lógica e questionadora dela mesma.

Em 1963, uma fotografia de Henry Flynt e Jack Smith (ambos do grupo *Fluxus*) mostra os dois artistas, em frente ao Museu de arte Moderna de Nova York portando cartazes nos pescoços onde podia-se ler as seguintes frases imperativas: “Destruam os Museus de Arte!”, “Destruam a Cultura Séria!”. Maciunas, por sua vez, em análise de tal evento, redige um texto-manifesto em forma de colagem no mesmo ano, onde definições para a palavra *FLUX* (extraídas de dicionário) somam-se às seguintes frases:

Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura “intelectual”, profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, diletantes e profissionais... Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação<sup>40</sup>.

---

40 MACIUNAS in: WOOD, op. cit., p. 23.

## Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.  
 3. Med. To cause a discharge from, as in purging.  
**flux** (flüks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **FLUENT**; cf. **FLUSH**, n. (of cards).] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.  
 3. A stream; copious flow; flood; outflow.  
 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. **REFLUX**.  
 5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

**PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,**  
 Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation; to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

sonderdruck fluxus 2-3-11-63 maciunas manifest

Manifesto atribuído ao grupo *Fluxus*, redigido por Maciunas.

Duas questões se apresentam marcadas neste "protesto vanguardista": o repúdio às instituições legitimadoras está intimamente ligado à arte produzida e abrigada por estas, ou seja, o esteticismo afastado da vida e a necessidade de repúdio institucional se deve ao objetivo de produzir uma forma de arte que reaproxime a arte da vida e que se produza de maneira acessível ao entendimento de todos. Muito semelhante aos anseios dos conceitualismos brasileiros e argentinos, mas com uma diferença crucial: as instituições legitimadoras aqui foram criadas justamente para abrigar as vanguardas nascentes em um primeiro momento modernas, e nem bem se estabeleciam e se configuravam, foram assoladas pela censura das ditaduras através de intervenções militares. Caberia aqui, portanto, um movimento de repúdio destruidor das mesmas? Brasil e Argentina respondem a esta questão de modos distintos, conforme veremos a seguir.

### 2.2.4 Brasil: a vanguarda ativa na consolidação do sistema artístico

Jaremtchuck<sup>41</sup> nos oferece um bem traçado panorama da constituição do Sistema das Artes no Brasil, contexto da emergência tanto de um mercado para o modernismo brasileiro, quanto do nascimento da arte experimental de cunho não mercadológico.

Para a mesma pesquisadora, Anna Bella Geiger, foi uma artista atuante tanto no campo artístico quanto na formação e reformulação do sistema institucional da arte no país. Fortemente ligada a museus como MAM-RJ e MAC/USP, auxiliou na criação e desenvolvimento de espaços de cunho experimental no período que um espaços para a arte contemporânea até então marginalizada, tentavam se constituir a “duras penas”, lutando contra o tradicionalismo e posteriormente contra a censura da ditadura militar.

Em 1970 e 1971, Anna Bella publica, juntamente com Paulo Guilherme Samy, na coluna de Walmir Ayala, o texto *Dialética e Metalinguagem* e posteriormente no VI Colóquio de Museus de Arte no Brasil o texto *Museu de arte diante do artista: problema de ordem conceitual*. No primeiro, os autores usam uma tríade marxista para pensar a arte, discutindo o primitivismo, o formalismo, a vanguarda, a obra aberta e a disputa de poder na estrutura de apoio à arte. Anna Bella coloca então a questão de apropriação do *caos da experiência presente no único ato possível de metavanguarda*<sup>42</sup>, demonstrando tanto sua posição consciente no que diz respeito a situação da arte de forma geral no período, quanto sua postura vanguardista na produção artística. No que diz respeito à instituição museu, lança a proposta do *museu-laboratório*, realidade parcialmente efetivada nas instituições onde trabalhou ministrando cursos:

Este laboratório seria composto de artistas, professores de arte, psicólogos, educadores e sociólogos. Um objetivo essencial seria o de, [em] primeiro lugar, combater a inércia do sistema artístico. Nesses termos o Museu poderá possibilitar uma análise mais profunda de vários problemas culturais e artísticos, como por exemplo a procura e compreensão do verdadeiro *underground* artístico e as razões da existência de um caos cultural brasileiro.<sup>43</sup>

Uma das questões centrais da diferença de postura do artista brasileiro que trabalhou questões ligadas à crítica do sistema das artes em comparação às

41 JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger – passagens conceituais*. Universidade de São Paulo/ Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

42 GEIGER, Anna Bella. In: JAREMTCHUK, op. cit. p. 14.

43 GEIGER, idem, ibidem.

proposições dos artistas das matrizes conceituais reside em não negar o sistema, e sim no empreendimento de fortalecê-lo, alterando sua configuração debilitada. Outro fator relevante a ser considerado no contexto brasileiro era a questão da ascendência da burguesia e seus valores. A arte tratada como mercadoria fazia com que a posse de um objeto artístico significasse posição de *status*. Os artistas, contrários a tal visão, com uma produção voltada ao anti-objeto-mercadoria e incorporando linguagens de desmaterialização e conceito em seus trabalhos, ansiavam por um circuito que permitisse sua existência e desse visibilidade às suas idéias e ações artísticas.

### 2.2.5 Brasil: Resposta à Kosuth

A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, a rigor, seria possível afirmar de maneira razoável que a sua condição artística é tão reduzida que para todos os propósitos funcionais nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios no campo da estética.

(...)

(...) os críticos formalistas sempre deixam de lado o elemento conceitual em trabalhos de arte. O motivo exato pelo qual eles não fazem comentários acerca do elemento conceitual nos trabalhos de arte é, justamente, que a arte formalista se torna arte apenas em virtude da sua semelhança em relação a trabalhos de arte anteriores."

(...)

(...) a arte compartilha similaridades com a lógica, a matemática, e também com a ciência. Mas enquanto os outros esforços são úteis, a arte não é. Na verdade a arte existe apenas para seu próprio bem.<sup>44</sup>

*A arte depois da filosofia*, de Joseph Kosuth, originalmente publicado em 1969, chega traduzido ao Brasil no primeiro número da revista *Malasartes* do Rio de Janeiro em 1975. Repleto de assertivas e negações logicamente estruturadas, acaba acirrando em alguns artistas certas discussões que já haviam se estabelecido dentro do campo. A arte como produto comercial para servir de decoração na parede burguesa, não deveria mais ser fomentada, a arte não mais poderia ser vista como produto comercial e o circuito que deveria abrigar a vanguarda marginalizada ainda era incipiente e mal articulado. Como primeira resposta às assertivas kosutianas escreve Susana Geyerhahn, já no segundo número da mesma revista:

(...) ao homem da rua, às curiosidades históricas em que diz se reduzir as

44 KOSUTH, in: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 215-225.

obras anteriores. Tudo isso associado ao desejo de 'permanecer indiferente' evoca as correntes de pensamento que sempre buscaram refúgio fora do real. [e finaliza indagando] se é possível que esta atividade não traga de algum modo um pensamento, ou uma ideologia por trás.<sup>45</sup>

O que acontecia, segundo Jaremtchuck sobre esta questão, é que as idéias de Kosuth tiveram bastante repercussão entre os artistas brasileiros, porém, com adaptações de acordo com as necessidades da época: a linguagem já estava sendo utilizada na produção artística, mas voltava-se para os significados sociais, históricos e ideológicos das palavras. Desmaterializar não, mas significar a matéria, como nos dejetos sociais reunidos por Barrio, em suas trouxas ensangüentadas espalhadas pelo passeio público. Desfazer-se do suporte em prol do conceito, não, mas utilizar o espaço enquanto ambiente para denunciar o que estava velado, como no caso de Antonio Manuel com o trabalho *Soy loco por ti*<sup>46</sup> de 1969. Fazer uso da palavra, da imagem, como significantes não para questionar em círculos a natureza pura da arte, mas para "ensinar" a cartilha verde-amarela como em *A Cor na Arte* (imagem a seguir), livro de artista de Anna Bella Geiger. Sobre o desenvolvimento não tautológico da arte conceitual na América Latina afirma ainda Luis Camnitzer:

em países com regimes políticos repressivos, a desmaterialização quebrou um ponto de estrangulamento do estado em relação à exibição da arte. Mais ainda, "arte idéia" era mais fácil de passar pelos censores. Ela poderia ser feita sem materiais de arte caros, e era uma forma disponível para artistas marginais geograficamente e os possibilitava participar em locais internacionais. As exposições de arte desmaterializada poderiam ser organizadas rapidamente e informalmente entre os artistas, burlando tanto as estruturas oficiais como o mercado e as ortodoxias, e poderiam ser usadas para criticar estas estruturas.<sup>47</sup>

---

45 GEYERHAHN in, JAREMTCHUCK, op. cit., p.18.

46 *Soy loco por ti* foi premiado no Salão da Bússola em 1969. Tratava-se de um ambiente formado por um colchão de folhas e um painel coberto por tecido negro que, quando manipulado, através de uma corda, revelava uma imagem da América Latina.

47 CAMNITZER in: JAREMTCHUCK, op. cit., p.62.

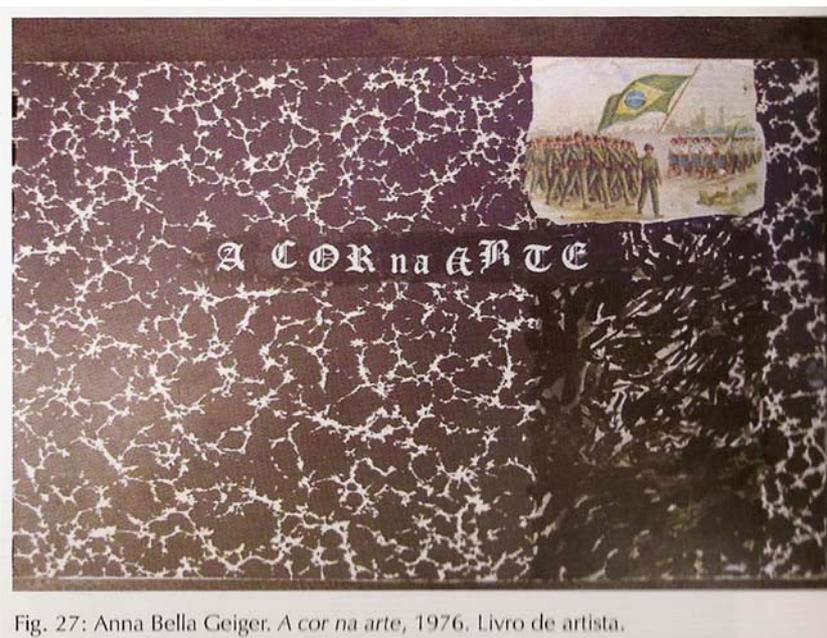


Fig. 27: Anna Bella Geiger. *A cor na arte*, 1976. Livro de artista.



Em *A cor na arte* de 1976 vemos na capa, no canto superior direito, uma pequena ilustração que mostra um pelotão do exército em formação de marcha e um grupo de crianças uniformizadas igualmente em formação cívica, caminhando em direção ao primeiro grupo. Sobre todos uma enorme bandeira do Brasil tremula triunfante e orgulhosa. Em último plano, chaminés de indústrias e altas edificações se erguem, símbolos de modernização e desenvolvimento. Quando abertas as páginas do caderno, a lição de colorir afirma em letras maiúsculas: “A Bandeira Nacional é verde, amarela, azul e branca.” Num primeiro momento, a artista pinta com lápis de cor as palavras da afirmação com suas respectivas cores e a bandeira permanece branca. Na página seguinte, percebe-se um apagamento da afirmativa, as palavras permanecem coloridas e a bandeira também é parcialmente preenchida com suas respectivas cores. Na terceira página a afirmativa reaparece, porém as palavras das cores amarela, azul e branca estão interrompidas por um risco verde, enquanto a palavra verde é sublinhada e a bandeira toda pintada de verde (cor da farda do exército brasileiro). Na quarta página, na afirmativa inicial, o verbo “é” foi riscado e substituído pelo “está”. Todas as palavras seguintes possuem uma interrupção em negro e a bandeira agora apresenta-se totalmente preenchida por esta cor. O trabalho fala por si próprio, não exigindo maiores explicações: sua mensagem é quase totalmente direta, propositalmente didática.

Percebe-se portanto, que o processo brasileiro ligado à arte conceitual e à experimentação, possui um fator característico de estruturação do sistema institucional, buscando torná-lo mais produtivo. Uma particularidade visivelmente oposta no que diz respeito tanto à tautologia da arte sem utilidade (como afirma Kosuth), como da instituição voltada para o gosto burguês, como na afirmação do grupo *Fluxus*, por exemplo.

### 2.2.6 Argentina: A grande virada da vanguarda

O processo de modernização da cultura argentina foi uma construção com fins bem determinados. A internacionalização da arte de vanguarda, como fim último dos apoiadores institucionais era um objetivo que movia artistas e críticos, alimentando o binômio vanguarda-instituição, assim como as relações internacionais das redes do circuito artístico. Os EUA, representavam neste processo um centro artístico que começava a permitir a inserção dos produtos culturais argentinos, abrindo as portas para a internacionalização. Porém as intervenções norte-americanas do período de pós guerra, foram se diluindo e se transformando com o passar da década de 1960, juntamente com a diminuição da força dos produtos culturais voltados para a internacionalização.

Em 1962, surge a primeira Bienal Americana em Córdoba, financiada pelas indústrias Kaiser da Argentina. A segunda edição da mostra, em 1964, logrou reunir obras de 10 países da América do Sul, além de exposições de arte europeia e estadunidense. Explica Andrea Giunta que *a Bienal Americana buscava acabar com as hierarquias, mesclar o alto e o baixo, o popular e o erudito, em uma síntese complexa e praticamente inabarcável*<sup>48</sup>. A seleção de obras da segunda edição da mostra, na opinião do crítico Romero Brest, não se deu num *verdadeiro espírito moderno*, excluindo as obras mais representativas do ponto de vista da produção mais avançada da arte argentina no período. Mas a grande virada que se apresenta na arte argentina (que vinha sendo gestada desde meados da década de 60) se dá realmente na terceira edição da mostra (1966), quando o jurado Sam Hunter - diretor do Museu Judeu de Nova York - escreve um artigo que demonstra o processo de desilusão do projeto de internacionalização artística no país, além da situação política conturbada que se dava como pano de fundo social das repressões da ditadura de Onganía:

---

48 Tradução minha das palavras da autora. In: GIUNTA, op. cit., p. 212.

Desafortunadamente, resultou que os organizadores da exposição insistiram em seus planos de celebrar a Bienal no campus deserto de Córdoba. A universidade é o principal centro de resistência acadêmica à repressão desagradável e violenta do regime militar de Onganía e foi abandonada tanto pelos estudantes militantes quanto pelos professores, muitos dos quais foram peremptoriamente despedidos por um governo que parece decidido a esmagar os pensamentos destoantes e a intimidar os intelectuais até um ponto de submissão.

A alta política e a batalha de ideologias, tanto políticas como artísticas, trouxeram à exibição um pano de fundo dramático na noite de abertura que, mais tarde, os artistas entusiasmados descreveram com exatidão como “*happening*”. Durante a semana precedente, grupos estudantis espalhados se manifestaram nas ruas de Córdoba, e o cheiro ácido de gás lacrimogêneo permaneceu no ar; o subsecretário de Cultura falou publicamente invocando a “virtude”, o tradicionalismo e a inteligibilidade nas artes, em uma declaração que soava a nacionalismo histórico. (...)

Esta atmosfera bufa de conspiração e intriga fútil persistiu durante a abertura oficial e as cerimônias de entrega de prêmios, onde os artistas, com sua indumentária totalmente informal, apareciam ante um público que reunia dignitários militares, do Estado e da igreja, e dedicavam seus prêmios aos estudantes universitários (...)

As galerias da Bienal estavam cheias de folhetos dos estudantes que se manifestavam contra a exposição, considerando-a uma colaboração do governo totalitário com o imperialismo americano, denunciando a “arte de elite” e propondo uma autêntica ainda que imprecisa “arte popular”.<sup>49</sup>

Ademais desta conturbação descrita por Hunter, uma crítica forte foi feita a respeito da mostra, afirmando que a ideologia da arte avançada (leia-se vanguarda) como “causa cultural” acabara demonstrando a “erosão das tradições locais” e a sua “supressão pelos estilos internacionais”, que, segundo Hunter, variavam entre uma “maturidade convincente” e uma “ingenua e superficial imitação”.

O que se percebe nas palavras do jurado é uma conexão entre vontade política e vontade artística se esboçando através da ação dos estudantes cordobenses, além de uma exaustão da importação dos modelos internacionais na arte “oficial” argentina. Quanto à questão do “imperialismo”, os golpes de Estado tanto no Brasil (1964) quanto na Argentina (1966) são demonstrativos do ponto de vista da mudança de orientação dos EUA para com a América Latina. Em 1964, o secretário adjunto de assuntos latino-americanos dos EUA, Thomas Mann, *anunciava uma retificação da política norte americana para com a América Latina*, esclarecendo que *o mais importante [naquele] momento era, não mais estabelecer a democracia representativa na região, mas contar com aliados seguros*<sup>50</sup>. Neste aspecto, segundo a autora, os golpes militares e os exércitos foram vistos como ferramentas políticas e modernizadoras, mais eficientes do ponto de vista da contenção dos avanços comunistas no continente americano. Além do mais, foram

49 HUNTER, in GIUNTA, op. cit., p. 258.

50 MANN, in GIUNTA, op. cit. p. 261

reveladoras as publicações do New York Times entre 1964 e 67, denunciando métodos de espionagem cultural através da CIA na América Latina, demonstrando uma alteração na teoria de modernização dos países subdesenvolvidos, para a teoria de dependência para com os EUA.

Os resultados desta tomada de consciência crítica quanto à dependência cultural que se observava nas grandes exposições voltadas para a internacionalização da arte argentina acabaram gerando uma grande ruptura de alguns artistas com as instituições que antes abrigavam as obras de vanguarda, (Instituto Di Tella, por exemplo) resultando num processo radical onde arte, política, denúncia, e até mesmo guerrilha cultural estavam mescladas de modo quase indissociável. Um dos trabalhos que melhor representarão esta nova postura por parte dos artistas, será a obra *Tucumán Arde*, de 1968. Uma questão notável é que esta manifestação artístico-política será herdeira direta das questões trabalhadas pelo grupo *Arte de los Medios de Comunicación* e será tratada com mais profundidade no terceiro capítulo do trabalho, referente aos estudos de caso.

As instituições, por sua vez, também sofreram processos de retração quanto ao que poderiam expor em suas instalações. Mas é necessária uma atenção especial às motivações que levaram à tomada de tal postura por parte dos artistas, pois são elas motivações relacionadas com as realidades de *seu* entorno, tanto no Brasil quanto na Argentina, e não mais importações de problemáticas da arte dos países difusores da alta cultura, que possuem seu próprio desenvolvimento dentro de sociedades com problemas distintos daquelas menos desenvolvidas.

### III) CONCEITUALISMOS, COMUNICAÇÃO E POLÍTICA

A escolha dos estudos de caso que figurariam neste trabalho obedeceram a alguns critérios específicos. Em primeiro lugar, as *similaridades nas propostas*, na busca de uma preocupação artística que fosse comum aos dois países estudados. Um segundo ponto diz respeito ao assunto em si: as questões da *comunicação e da politização da arte* no movimento de mudança de orientação das vanguardas rumo às instâncias da vida (neste caso reforçando a idéia de que tal movimento se consolida a partir das tendências conceituais). Por outro lado, também me interessei por trabalhos que de alguma forma romperam criticamente com a clausura das instituições legitimadoras, facilitando o alcance de uma maior parte da população, não somente de freqüentadores de museus e instituições artísticas (significando uma efetiva “baixa” da instituição arte em relação à vida), e, por fim, que abarcassem uma discussão que ainda estivesse viva na contemporaneidade.

Toda a demonstração panorâmica dos fatos artísticos da década de 60 que revelam o processo de transformação da vanguarda foram, portanto, de vital importância para a obtenção de um entendimento de como surgiram as preocupações artísticas que serão trabalhadas nos dois estudos de caso escolhidos. O panorama político e as discussões teóricas da época, igualmente tornam-se indispensáveis para o entendimento destes. Quebra-se, assim, o freqüente método de análise da particularidade, na medida em que uma obra de arte dificilmente surge “do nada”, possuindo sempre um contexto social, humano e econômico como bagagem, mesmo que estes não sejam fatores aparentes em seu resultado final.

#### 3.1 Argentina: A *Arte de los Medios de Comunicación de Masas*

Apesar de ter funcionado como grupo apenas durante um ano – 1966 - e possuir uma produção materializada em poucas obras, alguns textos e manifestos, o grupo *Arte de los Medios de Comunicación de Masas*, composto por Roberto Jacoby, Eduardo Costa e Raúl Escari, além dos intelectuais Eliseo Verón e Oscar Masotta, constituiu a tentativa de *criação* de uma nova forma de arte, cujo suporte e direcionamento crítico se estabelecia em, e sobre os meios de comunicação massiva.

Outros artistas argentinos já haviam trabalhado dentro de tal questão, abordando ou experimentando os meios de massa e as novas tecnologias da informação. Um exemplo marcante são alguns *happenings* e ambientações de Marta Minujin<sup>51</sup>. Porém, as situações criadas pelo grupo diferiam substancialmente de um *happening* no sentido mais tradicional. Mesmo partindo de pressupostos semelhantes em termos metodológicos de apresentação das obras, os *happenings* se aproximavam mais do sensível, do campo da percepção, enquanto a matéria da *Arte de los Medios* era mais "imaterial" *se aproximando mais de questões conceituais*, segundo o próprio Oscar Masotta<sup>52</sup>.

O grupo *Arte de los Medios* possui uma particularidade interessante que muito se familiariza com alguns casos brasileiros ligados ao conceitualismo das décadas de 60 e 70: além de uma preocupação social evidente, existe, em algumas obras do grupo uma espécie de função didática. Se o relacionarmos, por exemplo, às ações de Anna Bella Geiger, atuante tanto como artista quanto como "agente" de deselitização dos museus nos quais trabalhou, na medida em que propiciava com cursos, experiências e obras coletivas a participação e informação do público quanto às novas questões que a arte começava a abordar, encontraremos um paralelismo evidente dentro do grupo, na figura do teórico Oscar Masotta. O grupo *Arte de los Medios* surge na cena argentina, em parte, pela materialização de uma angústia do teórico, que, no processo de reflexão sobre a necessidade de novas formas de crítica e análise dos fenômenos artísticos de seu tempo, acaba por concluir que parte fundamental do entendimento do público estava se perdendo diante da espetacularização da mídia de massa.

O *happening*, no caso argentino, foi um gênero em particular que obteve grande sucesso midiático, porém a força da transformação que o nascimento do mesmo significava para a ampliação da noção de obra de arte parecia não possuir valor para a mídia. Quanto à explosão da palavra *happening* no *mass media*, analisa Masotta um de seus pontos positivos, demonstrando claramente uma preocupação com a socialização da arte. Segundo o teórico, o fenômeno midiático dos *happenings* demonstrava:

---

51 Ver *La Menesunda*, em imagem e comentários na página 34 deste trabalho.

52 MASOTTA, Oscar. *Revolución em el arte: pop art, happenings y arte de los medios em la década del sesenta*. 1ª ed. Buenos Aires: Edhasa, 2004. (Los libros de Sísifo), p. 350.

(...)uma certa ansiedade ou alguma predisposição por parte das audiências massificadas. Fenômeno interessante e positivo a meu entender, posto que sinaliza este fato: qualquer que fosse a distância entre uma produção estética referida a uma audiência de elite, e uma audiência ampliada (massiva), essa distância não era absoluta; e que existem, por isso mesmo, alguns pontos de contato ou algum tipo de ruptura desta distância.<sup>53</sup>

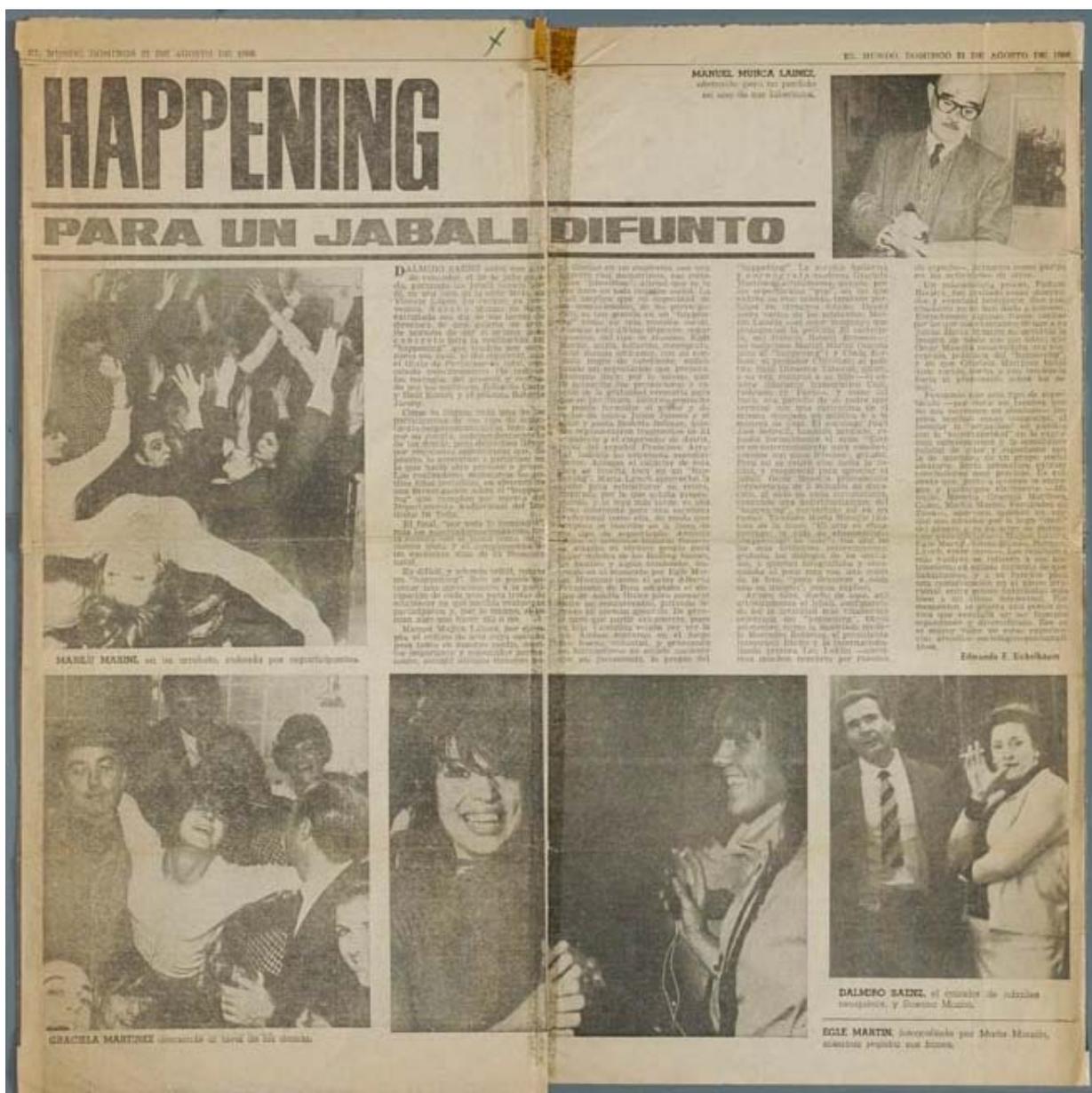
Dentro desta visão, com a preocupação de informar e socializar a informação, o grupo se articula, assinando coletivamente suas produções como “*Arte de los Médios de Comunicación*”. Segundo Ana Longoni e Mariano Mestman, as obras ou projetos resultantes desta articulação se agrupam em três grandes características:

- a) obras que se instauram **nos circuitos massivos de comunicação** através dos meios midiáticos e recursos publicitários;
- b) obras que utilizam alguma **tecnologia comunicacional** num contexto de recepção mais restrita (não-massiva) como, por exemplo, os circuitos internos de televisão;
- c) obras que buscam a **ampliação da noção de obra literária**, incorporando linguagens orais, registros coloquiais ou “não literários” capturados por gravadores e trocando o livro pela fita cassete.

O exemplo mais marcante, analisado em profundidade por Longoni, o *Happening de la Participación Total* ou *Happening para un Jabalí Difunto* que acabou sendo chamado de “anti-happening”, será o ponto de partida de minha análise. Procurarei demonstrar, na articulação com as outras obras que figuram nesta pesquisa, como se deu uma parcela da construção e progressão dos conceitualismos no Brasil e na Argentina, reforçando suas preocupações contextuais e seu caráter genuíno, clarificando o processo emancipatório das relações de dependência dos modelos da arte dos grandes países difusores da alta cultura por parte dos dois países.

---

53 MASOTTA, op. cit., p. 340.



*Happening para un Jabalí Difunto*, imagem do jornal El Mundo, agosto de 1966.

A operação do *Happening para un Jabalí Difunto* consistiu basicamente na difusão, na imprensa, de um acontecimento que nunca existiu. Para tanto, foram publicadas fotografias de personagens reconhecidos do ambiente cultural (que aceitaram colaborar) tiradas em galerias, bares e outros locais relacionados com o convívio destes personagens. Cada pessoa simulava a participação num *happening* “festivo e caótico,”<sup>54</sup> buscando simular as situações capturadas comumente pela imprensa para referir-se ao gênero. Junto a isso, escritos relacionados à importância do caráter experimental do acontecimento e à ativa participação do público. A idéia original deste trabalho foi gestada por Roberto Jacoby, que em 1966 tinha projetado

<sup>54</sup> MASOTTA, op. cit., p. 71.

a realização de *uma exposição que fosse somente o relato de uma exposição*<sup>55</sup>. A ação se deu basicamente em três instâncias: a elaboração do texto que acompanhou as fotografias (feito pelos artistas e teóricos do grupo), a divulgação da informação falsa nos meios midiáticos e a reconstrução dos fatos por parte de espectador, quando consciente de que o *happening* nunca acontecera.

Um fator interessante foi a colaboração da imprensa. A primeira nota sobre o acontecimento saiu no jornal *El Mundo*. Outros periódicos também aceitaram veicular a notícia, a partir do conhecimento de um manifesto que havia sido produzido pelo grupo pouco tempo antes. Sobre o assunto, explicavam no manifesto:

Na sociedade de massas – afirmam no manifesto – o público se informa através dos meios massivos e, neste sentido, mais do que os fatos artísticos em si, *somente importa a imagem que (dos mesmos) constrói o meio de comunicação*. Se a Pop Arte (e alguns *happenings*) tomavam objetos, temas e técnicas da cultura de massa, a *Arte de los Medios* se propõe a *construir a obra no interior dos referidos meios*.<sup>56</sup>

Alguns fatores importantes devem ser explicitados sobre o “anti-happening”. Um deles é contextual: em 1962, a revista argentina *Primeira Plana*<sup>57</sup>, definia o gênero *happening* como “uma estranha forma de teatro” que acontecia em Nova York. A partir de então, se inicia o processo de espetacularização da categoria, onde no caso argentino, Marta Minujin foi *quem melhor encarnou a popularização e mass-mediatização do fenômeno*, nas palavras de Ana Longoni e Mariano Mestman<sup>58</sup>. A *Arte de los Medios de Comunicación* surge como idéia no ano de 1966. O que ocorre na Argentina neste período é uma sobre-informação<sup>59</sup> acerca dos *happenings* realizados na mídia de massa. Segundo Masotta, muito se falava e pouco se sabia na Argentina sobre a questão “*happening*” enquanto ampliação das linguagens e possibilidades de manifestação artística de vanguarda. Igualmente no ano de 1966, passam por Buenos Aires Allan Kaprow e o francês Jean-Jacques Lebel, sendo que Lebel realiza um *happening*-conferência (1966)<sup>60</sup> em uma sala do Instituto Di Tella.

55 Segundo LONGONI, in MASOTTA, op. cit., p.70.

56 LONGONI, in MASOTTA, op. cit., p. 73.

57 Importante revista semanal fundada em novembro de 1962 por Jacobo Timerman nos moldes norteamericanos de jornalismo interpretativo. Voltada para um público emergente de grande poder aquisitivo e cultural.

58 Artigo publicado originalmente como: “After Pop, We Dematerialize. Oscar Masotta, Happenings and Media Art at the beginnings of Conceptualism”. In: The Museum of Modern Art ed. Listen, Here, Now. Argentine art in the Sixties, Writings of the Avant-Garde, New York, Museum of Modern Art (MoMA), 2004.

59 O termo *sobre-informação* refere-se a um processo midiático que, calcado na veiculação do conceito de *happening*, repetidas vezes apenas espetaculariza os fatos, sem realmente explicá-los ou informar sobre sua importância enquanto gênero artístico.

60 No *happening* apresentado por Lebel se projetavam slides e filmagens enquanto *performers* atuavam ao vivo. O próprio Lebel ditava uma conferência, tudo isto ocorrendo simultaneamente. O nome do referido *happening*

Segundo Ana Longoni, o *happening* de Lebel expressava uma contradição entre a *desconfiança absoluta na linguagem* (como afirmavam na ação), e o uso da mesma enquanto procedimento. Para a mesma autora, o trabalho enunciava o caráter da arte como mais uma indústria e proclamava *uma teoria que podia ler-se como uma estranha e provocadora fusão entre escatologia e marxismo*<sup>61</sup>, onde a arte e a merda se interligavam através de uma metáfora do esfíncter utilizado no *happening* para simbolizar os meios de produção e circulação da arte. Com relação a este acontecimento, respondeu Masotta com uma segunda conferência, acusando o francês de não abandonar as coordenadas do teatro tradicional e desconsiderar o espectador como agente ativo no trabalho. Um ano depois da publicação original, foi traduzido em edição argentina o livro *O Happening* de Lebel, colocando como prioridade do *happening* a noção de *expansão da percepção dos sentidos*, nas palavras de Longoni. Masotta, por sua vez privilegiava uma noção na qual as possibilidades do *happening* se davam *como processo mental, e o espectador como interlocutor reflexivo*<sup>62</sup>.

Cabe ressaltar que na Argentina neste período, *happenings* maduros já vinham ocorrendo e inclusive já tinham sido incorporados na circulação de informação da mídia de massa como dito anteriormente. Na argumentação teórica de Masotta, encontramos a origem da crítica a Lebel quanto a sua concepção de *happening*:

Uma situação teatral não é senão uma convenção em cujo interior se encontram respeitados e repetidos o conjunto de níveis, o “pacote”<sup>63</sup> de relações, que constitui toda a comunicação “cara a cara”. Para que a leitura da obra teatral seja possível, não é necessário mais que submergir-se dentro desta convenção. (...) Não é difícil supor então que qualquer perturbação de qualquer um dos parâmetros [desta convenção] acarretaria uma modificação em nível da possibilidade mesma da leitura como contínuo.<sup>64</sup>

Neste caso, o *happening* para Masotta, já começa perturbando o contexto, em relação à própria estrutura teatral tradicional, na medida em que expõe, por exemplo, dois contextos em um só: o imaginário da cena e o real do próprio teatro que contém a cena. Outra característica do *happening* repousa em não estar ligado, enquanto

---

não foi localizado, sendo portanto “*happening-conferência*” uma designação encontrada nos artigos e escritos que tratam do mesmo. Fonte: LONGONI, in MASOTTA, Oscar. *Revolución em el arte: pop art, happenings y arte de los medios em la década del sesenta*. 1ª ed. Buenos Aires: Edhasa, 2004. (Los libros de Sísifo), p. 60.

61 LONGONI, in MASOTTA, op. cit., p. 61.

62 LONGONI, in MASOTTA, idem, p. 62.

63 Expressão do espanhol argentino que designa um conjunto completo, fechado, de relações, neste caso.

64 MASOTTA, Oscar. *Revolución em el arte: pop art, happenings y arte de los medios em la década del sesenta*. 1ª ed. Buenos Aires: Edhasa, 2004. (Los libros de Sísifo), p.231.

linguagem, a um texto (literário) que prediga as ações dos atores ou ilustre o texto pré-estabelecido com o fim de produzir sentido na leitura. A matéria do *happening* portanto, diferencia-se da matéria do teatro na medida em que seu suporte textual pode ser descontínuo, inexistente ou mesmo visual ou conceitual. Desta forma, a crítica quanto a passividade do espectador durante o *happening* de Lebel (o público assistia ao *happening*-conferência do francês sentado em cadeiras como no teatro tradicional) se configura como a não-quebra das convenções teatrais.

Dentro de sua perspectiva semiológica, é possível começar a tecer o entendimento da teoria de Masotta que desembocará nas diferenças entre o *happening* e o que será a *Arte de los Medios*:

(...) por um lado, que a significação se constitui sobre um conjunto (como dizem os lingüistas) de relações e níveis. E por outro lado que se o processo de comunicação não se esgota na simples veiculação de significados, isto é, de conceitos, é porque existe uma lado eficaz do *significante*, porque os veículos das mensagens são, em um sentido fundamental, a mensagem mesma.<sup>65</sup>

A principal característica da proposta do *Happening para un Jabali Difunto*, reside justamente no descortinamento do veículo de informação. Trazendo este para o primeiro plano. Assim, o conteúdo da mensagem perde importância, sendo então o conteúdo a própria veiculação da mensagem. Explica Masotta:

A diferença entre um e outro estaria no fato de que enquanto o *happening* é uma arte do imediato, a arte dos meios de massas seria uma arte das *mediações*, posto que a informação massiva supõe distância espacial entre quem a recebe e a coisa, os objetos, as situações ou os acontecimentos aos quais a informação se refere.<sup>66</sup>

É perceptível a mudança da "matéria" e do próprio assunto ao qual se refere a *Arte de los Medios*. Pensando o *happening* como conceito encerrado historicamente dentro de seus pressupostos de ampliação da noção de obra de arte, os *artistas de los medios*, hibridizaram esta manifestação com questões sociológicas, visando a demonstração de poder dos próprios meios de circulação da informação. Neste ponto, percebemos novamente a tentativa da arte em aproximar-se da vida, não somente tomando enquanto matéria os meios e produtos da sociedade de consumo,

65 MASOTTA, op. cit. p. 237.

66 MASOTTA, op. cit. p. 201.

mas demonstrando para a mesma sociedade o que esta matéria simboliza de forma crítica, ideológica e quase utópica. Depositando na arte um poder revolucionário de comunicação enquanto denúncia das estruturas internas e externas à própria arte, a ferramenta política foi gerada, não a partir da negação do sistema institucional ou da mídia, até porque algumas das obras do grupo foram justamente apresentadas no instituto Di Tella, tido na época pela crítica mais radical argentina como símbolo da arte elitizada e da alienação das influências estrangeiras sobre as produções de vanguarda em Buenos Aires, mas transformando estes sistemas em matéria ou suporte para os trabalhos. No caso do *Happening para un Jabalí Difunto*, as questões abarcadas pelo grupo acabam demonstrando/questionando, a própria sociedade do espetáculo, na medida em que denunciam o valor atribuído à imagem e à palavra em detrimento da coisa real.

Palavra e imagem são os dois principais veículos utilizados pelo grupo neste trabalho. Neste caso, o ponto de desmaterialização da obra atinge um ponto significativo onde a idéia se materializa diretamente sob a forma de registro de uma ação que nunca existiu.

Sobre a palavra, Marshall McLuhan coloca que este meio, que contém o anterior, a fala, *tende a ser uma espécie de ação separada e especializada sem muita oportunidade e apelo para a reação*<sup>67</sup>. Assim sendo, o uso deste veículo, apesar de comunicar diretamente, gera, ao mesmo tempo, afastamento emocional. Com o advento da imprensa, e a possibilidade de uniformização e repetibilidade, a palavra escrita teria gerado o aumento da supremacia da visão, que somada à sedução da imagem, substitui a experiência real criando uma espécie de realidade midiática. Em contrapartida, a transmissão de informação pela palavra escrita quando dentro de um *mass-media* é capaz de comunicar a um maior número de receptores em bem menos tempo do que a transmissão oral, por exemplo. Palavra e imagem também serão algumas das formas pelas quais Antonio Manuel desenvolverá seu trabalho plástico, assim como Alberto Greco, Ana Bella Geiger, Paulo Brusky, e muitos outros artistas atuantes no Brasil e Argentina na época. Cabe salientar, igualmente, a permanência do fenômeno na arte contemporânea recente, como na obra de Yuri Firmeza<sup>68</sup>, quando da criação de um artista falso na mídia, em operação,

---

67 MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, trad. Pignatári, Décio Ed. Cultrix, São Paulo, SP, 2002, p.97.

68 Yuri Firmeza, artista cearense de 23 anos criou um artista falso japonês chamado Souzosareta Geljutska e o fato de que este artista exporia no MAC CE em sua quarta vinda ao Brasil. Depois do evento ser amplamente divulgado na mídia, o artista declarou que o mesmo não existia. O trabalho questiona, de modo bastante crítico, o papel da imprensa e a sua seriedade na cobertura dos fatos culturais.

Fonte: [http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/noticia\\_integra.asp?id=679](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/noticia_integra.asp?id=679)

aliás, muito semelhante ao *Happening para um Jabalí Difunto*.

A perspectiva da comunicação nas obras do grupo possui uma dupla função: ao mesmo tempo em que diferencia a matéria da *Arte de los Medios* da matéria dos *happenings*, atenta para o poder que a comunicação pode exercer sobre uma sociedade. Esta dupla função, será um dos geradores da obra explicitamente política *Tucumán Arde* (1968), acontecimento coletivo cuja elaboração Jacoby participou. Na verdade, mesmo extinto o grupo, alguns de seus integrantes permaneceram realizando obras com características das obras “dos meios”, e neste ponto, encontraremos uma relação de progressão na politização da arte quando da exigência do contexto: as ditaduras militares, apoiadas fortemente na propaganda nacionalista, dominando meios de comunicação com a finalidade de construção de uma realidade midiática de apoio aos seus objetivos, acabaram gerando uma estratégia de “contra-ataque” por parte de alguns artistas que almejavam, apoiados sobre os mesmos meios, denunciar e transgredir o sistema criado pelos governos ditatoriais.

Uma segunda obra de alguns integrantes do grupo<sup>69</sup> que clarifica consideravelmente os objetivos de Masotta e que, a meu ver, torna mais explícita a particularidade dos conceitualismos abordados neste trabalho, novamente explicitando a diferença destes desenvolvimentos frente aos da arte conceitual das matrizes européias e estadunidenses é *El Helicóptero*. Trata-se de um *happening* contraposto a uma obra comunicacional, *El Mensaje Fantasma* apresentado juntamente a uma conferência de Masotta no Instituto Di Tella. O Título da conferência “*Después del Pop: Nosotros Desmaterializamos*” é quase ilustrativa do percurso que atravessou a arte argentina na sua passagem de experimentações e hibridizações - onde a Pop Art desempenhou papel fundamental como demonstrado até então - para as questões contemporâneas da arte, momento em que o conceitualismo toma a frente da vanguarda, perdurando, inclusive, até os dias de hoje em produções artísticas no país.

### 3.1.1 *El helicóptero*

A operação da obra *El helicóptero* propunha duas situações diferentes e

---

<sup>69</sup> O ciclo de conferências do qual os dois trabalhos fazem parte foi realizado entre outubro e novembro de 1966, onde Masotta realiza o *happening El Helicóptero* e o outro trabalho foi planejado e coordenado por uma equipe composta por Roberto Jacoby, E. Costa, Oscar Bony, M.A. Telechea, Plablo Suárez e L.Maler.

simultâneas no tempo, porém separadas no espaço. O acontecimento ocorreu em 16 de julho de 1966 às 14 horas no Instituto Di Tella e estavam presentes cerca de 80 pessoas, segundo Oscar Masotta.

Na hora indicada nos convites e cartazes distribuídos pelo Instituto esta audiência se encontrava no *hall* do mesmo, onde do lado de fora esperavam seis micro-ônibus que fariam o transporte do público aos locais designados pelos artistas para os acontecimentos do trabalho. Foi explicado ao público que, a partir daquele momento, iriam se deslocar aos locais pré-estabelecidos. Os horários deveriam ser cumpridos rigorosamente, pois o sucesso do trabalho dependia desta condição. As conduções levaram metade da audiência a um local chamado *Theatrón*, uma sala situada no interior da galeria Americana, em Santa Fé e *Pueyrredón* local de cunho mais popular por se tratar de uma zona comercial. A outra metade foi conduzida a *Anchorena*, zona residencial de classe média alta, para uma estação abandonada de trem. A primeira metade da audiência, foi novamente informada sobre a instrução de respeito aos horários pois a mesma entraria e sairia de dentro da galeria rumo à *Anchorena* em um horário rigidamente pré-estabelecido. A segunda metade do público, por sua vez, foi instruída que, estando já presente no destino, deveriam unicamente esperar dois fatos: a chegada do helicóptero que transportava uma famosa atriz argentina, Beatriz Matar<sup>70</sup>, que passaria diversas vezes sobre o local, e a chegada da segunda metade do público, que estava prevista para logo após este primeiro acontecimento. A trama consistia em apressar a primeira metade do público para nada, pois estava previsto que chegariam tarde para avistar o helicóptero, e fazer com que a segunda parcela da audiência vivesse de fato a experiência de avistar o tal helicóptero.

No *Theatrón*, sala com capacidade para aproximadamente 150 pessoas e localizada em um subsolo, ocorreram uma série de acontecimentos confusos e desordenados: o público foi recebido às escuras e um bateirista, um operador de projetor de filmes 16 milímetros e dois músicos receberam as pessoas ao som de música “Yeh-Yeh”<sup>71</sup>. Além disto as vozes do coordenador dos eventos, Juan Risuelo e do próprio Masotta, instruíam as pessoas e os fotógrafos, de modo que os flashes não iluminassem a sala por muito tempo. Contra uma das paredes, foi reproduzido

---

70 Atriz, diretora, escritora e professora de teatro. Atuou, durante a década de 60 em diversos filmes entre curta e longa-metragens, além de trabalhos direcionados para a televisão. Em 1962 foi premiada como Revelação Feminina no filme *Los jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn pela Associação de Cronistas Cinematográficos da Argentina. Fonte: <http://beatrizmatar.netfirms.com/> e [www.oniescuels.edu.ar/olimpi98/cineargentino/PREMIO/decad60.htm](http://www.oniescuels.edu.ar/olimpi98/cineargentino/PREMIO/decad60.htm). Acessado em 28 de agosto de 2010.

71 A expressão “Yeh Yeh” aqui possui o sentido de ritmo musical festivo, provavelmente estrangeiro, num sentido de esvaziamento de conteúdo mais sério.

um filme de 8 min, citação de um filme de Claes Oldenburg<sup>72</sup>, onde uma figura totalmente vendada se contorcia e se agitava com violência para libertar-se das ataduras que a prendiam. Simultaneamente o batedor Louis Moholo acompanhava os movimentos deste personagem enquanto uma segunda figura repetia a cena, ao vivo, fazendo as mesmas contorções do personagem do filme.

Em *Anchorena*, segundo Masotta, *a imagem* - no sentido de propriedades do ambiente - *era aberta e calma, um pouco nostálgica, tocada de certas propriedades do romantismo*.<sup>73</sup> Um convite à reflexão e à contemplação, nas palavras do teórico. A base do trabalho assim, residia em oposições: o subsolo e o céu, a aglutinação das pessoas e o espaço aberto e arejado, a experiência caótica e ininteligível e a inteligível e aguardada, a questão sócio-econômica antagônica das duas localizações, etc. O elemento de união entre os acontecimentos seria portanto o helicóptero. Mas de que modo este elemento comum estaria condensado na experiência total do público que se propôs a ver o *happening*? A resposta se encontra justamente na *comunicação* que neste trabalho em específico foi possibilitada pelo encontro das duas metades do público após a passagem do helicóptero. A transmissão oral da experiência foi o fator que possibilitou a apreensão total do sentido do *happening*, cuja primeira parte, caótica e passiva fazia referência à obra do francês Lebel e a segunda, possivelmente a um *happening* de Minujin<sup>74</sup> que também havia utilizado um helicóptero. A questão da comunicação aqui seria o elemento de ligação entre o *happening* e a outra obra apresentada na conferência, *El mensaje fantasma*. A contraposição de ambas configurava a tentativa de Masotta de trabalhar a diferença entre o gênero *happening* e o gênero de “arte dos meios”. Neste caso, a mensagem transmitida diretamente entre os participantes sobre as experiências vividas em cada parcela da audiência no *happening El helicóptero* estava sendo contraposta ao outro tipo de transmissão de mensagem considerado “dos meios”: uma comunicação massiva, distinta da experiência da comunicação oral tanto em relação ao alcance de público quanto à experiência mediada pela linguagem e pelo *mass media*.

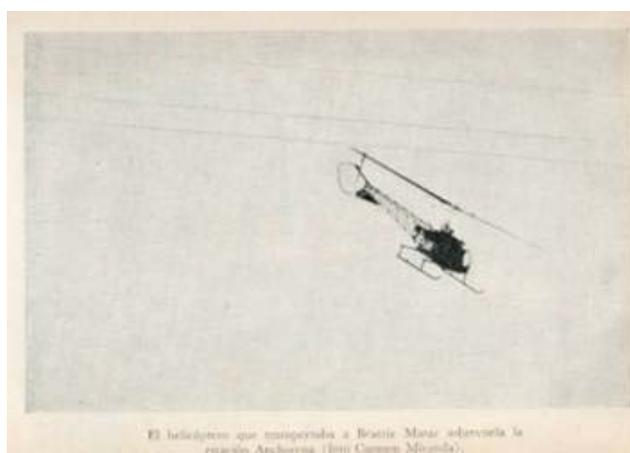
*El mensaje fantasma* foi um trabalho que se utilizou dos meios publicitários.

72 Apesar de meus esforços na pesquisa do filme ao qual Masotta faz referência, não foi possível encontrar seu título, na medida em que o relato do *happening* só existe nas palavras do próprio Masotta dentro de todo o material ao qual pude ter acesso aqui no Brasil.

73 Masotta afirma sobre esta questão, a oposição evidente entre os dois locais e os dois acontecimentos: o primeiro, uma zona popular, crivado de simultaneidades que criam uma imagem *expressionista*, contra o segundo local, aberto e arejado, em uma zona nobre, com ares *românticos*.

74 O *Happening* em questão foi *Suceso Plástico* realizado em 1965 no Estádio Peñarol no Uruguai e consistiu, basicamente no convite do público através da imprensa para a participação em diversas situações que culminavam na chegada da artista em um helicóptero lançando sobre os participantes farinha, alface e 500 galinhas vivas. Fonte: [www.martaminujin.com](http://www.martaminujin.com).

Vários cartazes foram espalhados pelas ruas com os seguintes dizeres: *Este anúncio aparecerá projetado pelo canal 11 de televisão no dia 20 de julho*. O dito canal 11 apresentou então, no dia determinado, o anúncio assim como escrito no cartaz. O primeiro meio de comunicação, estava contido no segundo meio de comunicação, o tema da mensagem era portanto, que um meio contém o outro e a mensagem em si (na forma de palavra escrita) nada dizia de significativo. Nesta comparação com o *happening El helicóptero*, fica evidente a função didática de apresentação das duas obras: a comunicação massiva e para um público indeterminado é oposta à comunicação oral, direta, do *happening*.



Momento da passagem do helicóptero no *happening El helicóptero*, 1966.



Cartaz e anúncio de TV da obra *"El mensaje fantasma"*, 1966.

Desta forma, Masotta coloca de maneira clara e didática para o público da conferência, a distinção entre os *happenings*, para ele o modo antigo de fazer arte, e a “arte dos meios”, o novo gênero híbrido que nascia da consciência do poder dos meios de comunicação.

Existem, no entanto outras questões um pouco mais sutis na apresentação destas obras, principalmente no que diz respeito ao *happening El Helicóptero*. A primeira parte do acontecimento, na sala do *Theatrón* possuía um reforço à crítica de Masotta quanto aos *happening* franceses: a criação de um ambiente de simultaneidades cujos elementos retomam o *happening*-conferência de Lebel somado à questão do subsolo, da sala fechada e da aglutinação humana, seria geradora de uma certa sugestão de promiscuidade e caos - crítica que já havia feito quanto ao caráter expressionista e caótico do *happening* do francês - que na avaliação de Masotta se constituía na oposição de tal situação com o vôo do helicóptero. Neste aspecto o helicóptero também possui uma função na escolha do autor, que o designa como uma tecnologia de “*bajo cielo*” (baixo-céu), comentando que o aluguel de uma tecnologia como um jato, seria um absurdo econômico e portanto portaria por si só significado de precariedade. Esta afirmação revela uma espécie de metáfora crítica que compara os *happenings* dos países difusores da alta cultura aos daqueles economicamente menos abastados (normalmente consumidores dos modelos importados). A questão social ainda é reforçada pela oposição entre a zona nobre de *Anchorena* contra a zona “neutra” de *Theatrón* (popular, comercial). A questão do sobrevôo da atriz de sucesso, também guarda uma certa denúncia de espetáculo, na medida em que as pessoas pagaram para ver sua passagem, que sem a possibilidade de um contato direto, se transforma quase em um mito, ainda mais para a parte do público que apenas recebeu do acontecido um relato oral.

Deste modo, as diferenças econômicas e de preocupações artísticas, pelo menos no que diz respeito a alguns *happenings* na Argentina, ficam salientadas quanto aos contextos e realidades que determinam as suas sociedades geradoras. A afirmação da precariedade era uma importante condição da obra, um diferencial notável que demonstra a tomada de consciência e atitude por parte da arte rumo ao entendimento de sua realidade, um olhar sobre si mesma, o qual logicamente acarretaria diferenças na produção artística conceitual, afastando-se cada vez mais das matrizes européias e estadunidenses.

### 3.2 Desdobramentos: *Tucumán Arde*

*Tucumán Arde* foi um trabalho coletivo posterior à existência do grupo *Arte de los Medios de Comunicación de Masas*, porém sua filiação à proposta de gênero de arte comunicacional trazida pelo primeiro grupo é dificilmente questionável. Porém em se tratando de uma obra coletiva que representa uma espécie de culminância dos processos de politização e de *vontade comunicativa* (dentro da ditadura do general Onganía), presentes nos conceitualismos até então analisados nesta pesquisa, no meu entender esta obra não poderia deixar de figurar na mesma, inclusive para entendermos os desdobramentos de propostas artísticas conceituais ligadas à comunicação. Em *Tucumán Arde*, a comunicação de conteúdos sociais se concretiza em seu ponto mais radical.

Esta mensagem está dirigida ao reduzido grupo de criadores “simuladores” críticos e promotores, assim dizendo, aos que estão comprometidos por seu talento, sua inteligência, seu interesse econômico ou de prestígio, ou sua estupidez ao que se chama “arte de vanguarda”.

Aos que metodicamente buscam no instituto Di Tella “o banho de cultura”, ao público em geral.

Vanguarda é o movimento de pensamento que nega permanentemente a arte e afirma permanentemente a história. Neste trajeto de afirmação e negação simultâneas, a arte e a vida foram se confundindo até tornarem-se inseparáveis. Todos os fenômenos da vida social se converteram em matéria estética: a moda, a indústria e a tecnologia, os meios de massa, etc.<sup>75</sup>

Dos trabalhos conseqüentes do grupo *Arte de los Medios*, talvez o mais importante, no que diz respeito à progressão da sócio-politização que a arte argentina sofreu em função do acirramento da manipulação de informação por parte do governo ditatorial do general Onganía<sup>76</sup> o mais interessante foi, sem dúvida, o trabalho coletivo *Tucumán Arde*, de 1968. Este trabalho é icônico do ponto de vista do estabelecimento de uma arte revolucionária, onde muitas vezes a prática política e a prática artística se tornaram indiferenciáveis. Neste contexto, o manifesto-exposição *Tucumán Arde* rompeu com a então vigente instituição promotora da vanguarda argentina: o Instituto Di Tella, representante, legitimador e proponente da cultura oficialmente avançada no país.

A província de *Tucumán*, que dá nome ao manifesto-exposição, com uma tradição de subdesenvolvimento, acabara de receber o golpe de misericórdia do

<sup>75</sup> Fragmento de *Mensaje em Di Tella*, assinado por Roberto Jacoby em 1968. In: *Continente Sul Sur*. Revista do Instituto Estadual do Livro. Ano 2, 1997, nº6. Porto Alegre, nov. 1997, p. 271.

<sup>76</sup> Onganía assume o governo da Argentina através de golpe militar em 1966 até sua deposição em 1970.

governo: o fechamento da maioria de seus engenhos de açúcar. Sob pretexto de um discurso hipócrita e crivado de segundas intenções ideológicas, o governo mascara as conseqüências reais da situação da província, fazendo com que os artistas, intelectuais e estudantes se unissem em resposta à “veladura” desta informação. Com a proposta de colocação da arte como ação positiva e modificadora real do sistema sócio-cultural em vigor, uma série de artistas<sup>77</sup> postulou a criação estética como articuladora de modificações do modelo burguês de feitura e propagação da cultura: o coletivo ao invés da ação individual, propôs a dissolução da separação entre artistas, técnicos e intelectuais, assim como a consciência de uma arte indissociável do contexto econômico, social e político destes agentes. A proposta de uma arte transformadora da realidade e que estivesse em concordância com a vida social e suas questões mais urgentes, deveria ser violenta e efetiva.

A primeira etapa da obra consistiu em duas viagens à província de *Tucumán* onde alguns dos artistas participantes, acompanhados de técnicos e especialistas fizeram uma verificação da real condição social em que viviam os habitantes e a classe trabalhadora a partir da ação do fechamento dos engenhos de açúcar. Encontraram um sistema de evasão desta classe, empregada em trabalhos temporários e mal remunerados em indústrias de províncias vizinhas. Foram feitos levantamentos documentais desta situação, com auxílio de grupos estudantis e trabalhadores, e os dados recolhidos foram comparados aos dados que apareciam na imprensa, a fim de determinar a discrepância entre a informação oficial e a realidade social do lugar. Ainda dentro desta etapa, na segunda viagem, com um número maior de artistas participantes, foi feita uma divisão em grupos, para fazer a coleta de relatos da população local, estabelecer contato com funcionários da área cultural, com dirigentes sindicais e estudantis enquanto, paralelamente, outros membros do grupo, na cidade de Rosário, difundiam a campanha de propaganda da convocatória da mostra.

A segunda etapa da obra foi concretizada em duas mostras em Buenos Aires e Rosário nas sedes dos edifícios da *C.G.T. de los Argentinos*, organização de resistência ao governo composta por *setores do sindicalismo peronista e um amplo espectro da esquerda*.<sup>78</sup> As ambientações, apesar de conterem algumas diferenças

---

77 Participaram nesta obra: Ma. Elvira de Arechavala, Beatriz Balbé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizade, Noemí Escandell, León Ferrari, Emilio Ghilione, Edmundo Giura, ma. Teresa Glamuglio, Martha Greiner, Roberto Jacoby, José Ma. Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully Braun, Raul Perez Cantón, Oscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Púzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolás rosa, Carlos Schork, Domingo J.A. Sapia, Roberto Zara.

78 *años 60* in *Continente Sul/Sur*, Revista do instituto Estadual do Livro, ano 2, 1997, nº 6 p. 279.

se apresentavam da seguinte forma: em Rosário, no corredor de entrada da sede sindical, o público começava seu trajeto se percebendo *obrigado a optar entre pisar os nomes dos donos dos engenhos ou desviar dos mesmos dificultosamente*. Nas paredes viam-se colados os cartazes da campanha de rua, os recortes de jornais recolhidos pelos artistas que demonstravam *o que diziam os meios de comunicação sobre a situação da província*, diagramas que evidenciavam as relações entre poder econômico e o poder político local, cartas da população, etc. Em painéis suspensos, pintados à mão, de grandes proporções podia-se ler frases como: “Visite Tucumán, Jardim da Miséria”, “Não a tucumanização de nossa pátria”<sup>79</sup>. No interior do edifício foram colocados vários painéis com *fotografias ampliadas em tamanho mural, os quais testemunhavam a situação de miséria que se vivia na província*.<sup>80</sup>

Juntamente a todo este aparato visual e informativo, aconteciam ainda projeções de documentários produzidos pelos artistas nas viagens à província, auto-falantes propagavam entrevistas a líderes sindicais e a população de *Tucumán*, além de materiais impressos e mimeografados que eram entregues ao público, contendo desde reproduções dos cartazes contidos na mostra até documentos produzidos por sociólogos sobre a pesquisa das condições da província, parte da primeira etapa da ação da obra. A todo este universo, foram agregados posteriormente os materiais resultantes das reportagens feitas junto ao público da mostra.



*Tucumán Arde*, Rosário 1968.

Outro dado interessante, que bem mostra a fusão da arte com a política na obra em questão reside em duas ações simbólicas contidas na mostra: o dramático

79 LONGONI e MESTMAN, *idem*. p. 283

80 LONGONI e MESTMAN, *idem*, *ibidem*.

apagar das luzes em regulares e breves espaços de tempo, que simbolizava a cada vez, a morte de uma criança tucumana, e o ato de servir café amargo entre os espectadores numa referência direta a situação econômica gerada pelo governo de Onganía quanto ao fechamento dos engenhos de açúcar.

A mostra de Buenos Aires, durou apenas algumas horas e aparentemente foi fechada sob ameaça de intervenção do governo, segundo Longoni e Mestman. Torna-se possível a partir de agora, dimensionar tanto o processo de politização da arte argentina, quanto o contexto de necessidade que ampara este processo: o resultado do olhar do artista para seu entorno social, suas descobertas e vontade de ação quanto à realidade se somam ao acirramento da censura de informações e a retração da liberdade de expressão pelo governo autoritário.

Nesta obra, os meios de comunicação cumprem papel fundamental. Desde o modo jornalístico de operar dos próprios artistas envolvidos (viajando e coletando dados), passando pela necessidade de comunicação da obra, os resultados visuais condensados em documentários, entrevistas, textos, fotografias e cartazes, até a reprodutibilidade de diversos dos materiais informativos. Outro dado repousa em algumas aparições midiáticas durante o processo da obra, resultando por fim numa rede de contra-informação artístico-política.

A comunicação e veiculação de conteúdos sociais é uma característica de diversas obras de caráter conceitual neste período na Argentina e no Brasil - uma oposição notável em relação à matriz da tautológica de Kosuth. O uso da palavra, da imagem, da investigação quase jornalística, são procedimentos indispensáveis à constituição de sentido, pelo espectador, das obras. De fato percebemos uma apropriação dos modos operativos da mídia massiva como o jornal, por exemplo. O poder de evocação emotiva de uma imagem, quando acrescido da palavra escrita, aumenta significativamente sua característica informativa. Para McLuhan, o jornal funciona como um meio cujas estruturas formais em mosaico, somadas à exposição diária na comunidade, torna-se um veículo capaz de induzir à participação comunitária, ao contrário de um livro, que sugere a ação de apreender seu conteúdo de modo privado e confessional. A maneira como foi exposta a mostra *Tucumán Arde* pode ser comparada ao mosaico do jornal: imagens e textos distribuídos pelo espaço, neste caso tridimensional – um sistema mais imersivo – acrescido de processos televisivos como som e imagens em movimento na forma de apresentação de documentários e áudio de entrevistas, por exemplo.

Assim como nas obras do grupo *Arte de los Medios* e mais especificamente no tipo de operação e objetivo do *Happening para un Jabalí Difunto* encontramos o

problema da veracidade da informação veiculada pela mídia. O primeiro lida com a realidade midiática que se cria miticamente sobre um fato inexistente, enquanto que *Tucumán Arde* corrige a informação mascarada na propaganda embutida pelo governo, em notícias baseadas na realidade. Estas questões, terão abordagem muito semelhante na obra do artista Antonio Manuel resultando desta comparação, uma interessante questão em comum: a preocupação do registro/documento, na recuperação de fatos mascarados e/ou censurados pela mídia de massa. Aqui, a desmaterialização do objeto artístico entra em contradição com a necessidade de documentação histórica, pois de alguma forma, é hoje, a partir destes agentes que conhecemos fatos cujo acesso seria impossível, pois não estariam na história oficial de ambos os países.

### 3.3 Brasil: Antonio Manuel

Neste ponto da pesquisa, já é possível afirmar que na Argentina e no Brasil, a *Pop Art* foi uma das visualidades que aproximou o binômio arte-vida, então almejado pelos artistas na busca de uma dimensão ética para a arte dentro da sociedade. A visualidade Pop acabou por hibridizar-se com as pesquisas já em voga, guiadas pela ampliação das concepções de obra de arte, originando ambientações e *happenings* como demonstrado nos exemplos do primeiro e segundo capítulos desta pesquisa. Na obra de Antonio Manuel, a apropriação de imagens midiáticas, os procedimentos de reprodutibilidade de imagens, o uso de composição formal das histórias em quadrinhos e de ícones da cultura popular remetem igualmente à visualidade da *Pop Art*. Além de questões formais, a participação do espectador, este novo fator de importância da comunicabilidade dos conteúdos e proposições artísticas pareceu culminar, inevitavelmente, na atenção dos artistas para com os meios de propagação pública de informação. Neste aspecto, uma característica interessante que acaba se apresentando é a ampliação da circulação da obra de arte, que pede muitas vezes o abandono do lugar institucional em prol de uma circulação mais efetiva, mais eloqüente e menos elitista para com o espectador-participante da mesma.

Em contrapartida, a mídia de massa torna-se ferramenta de manobra da ditadura militar, passando por métodos de controle da informação através da censura de conteúdos tidos como subversivos. No Brasil, o artista que talvez melhor tenha encarnado esta problemática foi Antonio Manuel que, entre as décadas de 1960 e

1970, fez do jornal sua “musa” formal e suporte experimental, condensando em sua obra boa parte das preocupações mais tensas do período.

Possuímos, portanto, um tipo de operação artística em comum entre alguns trabalhos de Antonio Manuel e do grupo argentino *Arte de los Medios*, além de diversas similitudes com a obra coletiva *Tucumán Arde*. Como primeiro apontamento destas semelhanças, podemos citar a questão estrutural: o suporte de várias destas poéticas se encontra fisicamente na matriz de um meio de comunicação de massa. A obra se materializa através da palavra e da imagem impressa e só se realiza plenamente na leitura do receptor da mensagem, além, é claro, da circulação não restrita aos espaços institucionais de arte.

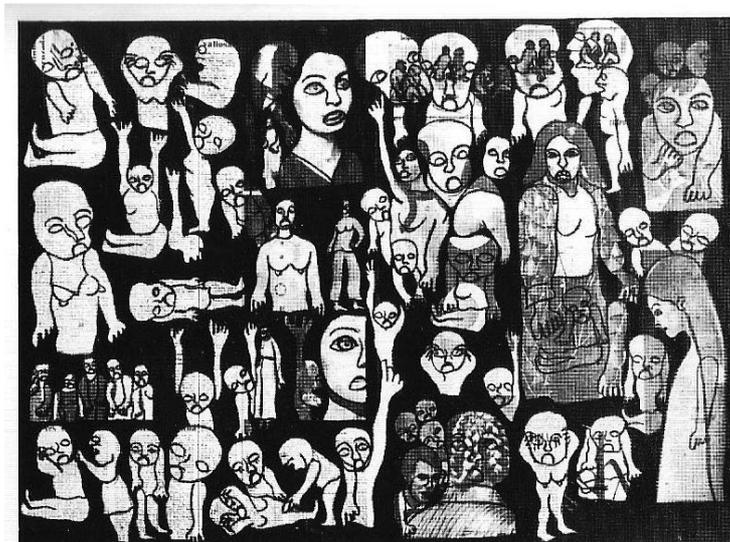
No caso do grupo argentino, a temática diz respeito ao próprio meio de comunicação, capaz de transformar uma ação inexistente numa informação aceita como verdadeira, através de seu poder de legitimidade. Porém, o conteúdo da falsa informação está recheado de questões contextuais na medida em que questiona o *boom* dos *happenings* na Argentina, que receberam uma carga de *sobre-informação* por parte da mídia, sem que ao menos se soubesse realmente o que significava um *happening* para o desenvolvimento da arte em si, no país. A temática de Manuel, por sua vez, é um tanto mais poética e política, onde o contexto da ditadura militar, faz com que qualquer ato de desordem (mesmo que ordenado dentro de uma diagramação formal de jornal) seja tentativa de um ato de libertação. Aqui, encontramos uma comunicação direta em termos operativos e consequências sociais com a obra coletiva *Tucumán Arde* que também responde politicamente à censura de informações e à ordem estabelecida por parte da ditadura na Argentina.

O trabalho de Antonio Manuel desempenha uma dupla função: traz a arte para dentro do contexto da notícia que a população consome e também traz a “fórmula” da notícia, com a sua diagramação e modo de comunicar para dentro da arte. No centro deste processo de duas mãos, encontramos o espectador, receptor último, das mensagens comunicadas. Partindo de um processo que inicia no desenho sobre a folha impressa de jornal, passando pela transformação deste na própria matriz do jornal, culminando por fim em uma mídia clandestina. Parece que a vontade de comunicar do artista aumentava na mesma medida em que a arte tomava o meio de comunicação. Segundo Manuel:

Estes trabalhos nasceram da minha paixão pelo jornal enquanto meio de captar a realidade imediata, tornar possível a criação poética e sobretudo a idéia de síntese entre o verbal e o visual contida no veículo.<sup>81</sup>

---

81 MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*. FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1984.



Desenho sobre jornal, 1966.

O ato de desenhar sobre o jornal, sobre a palavra, se por um lado neutraliza o texto escrito, por outro, personifica o mesmo. Se entendemos a palavra escrita como um agente da comunicação que afasta quem comunica de quem recebe a mensagem, a presença da figura humana sobreposta ao texto reaproxima o texto do homem, fere o estado de “embotamento” produzido pela repetibilidade do caractere, característica do meio de comunicação impresso. Assim, o artista recoloca a manualidade dentro de um meio que é eminentemente mecânico, industrial.

Dentro de um aparente processo de humanização do reproduzível iniciado com os desenhos sobre jornal, o que havia se transformado em suporte acaba se tornando matéria prima. Neste processo “a captação da realidade imediata” começa a delinear-se sob a forma de uma eleição de imagens pelo artista. Como consequência, o dado referente ao colecionismo penetra a obra de Manuel. Aqui encontra-se o “nó” mais significativo do período em que o jornal foi sua fonte e assunto, momento em que o sistema de contra-informação criado pelo artista, enfrenta a censura, acabando por recuperar uma segunda história do país, aquela que não poderia ser contada oficialmente.

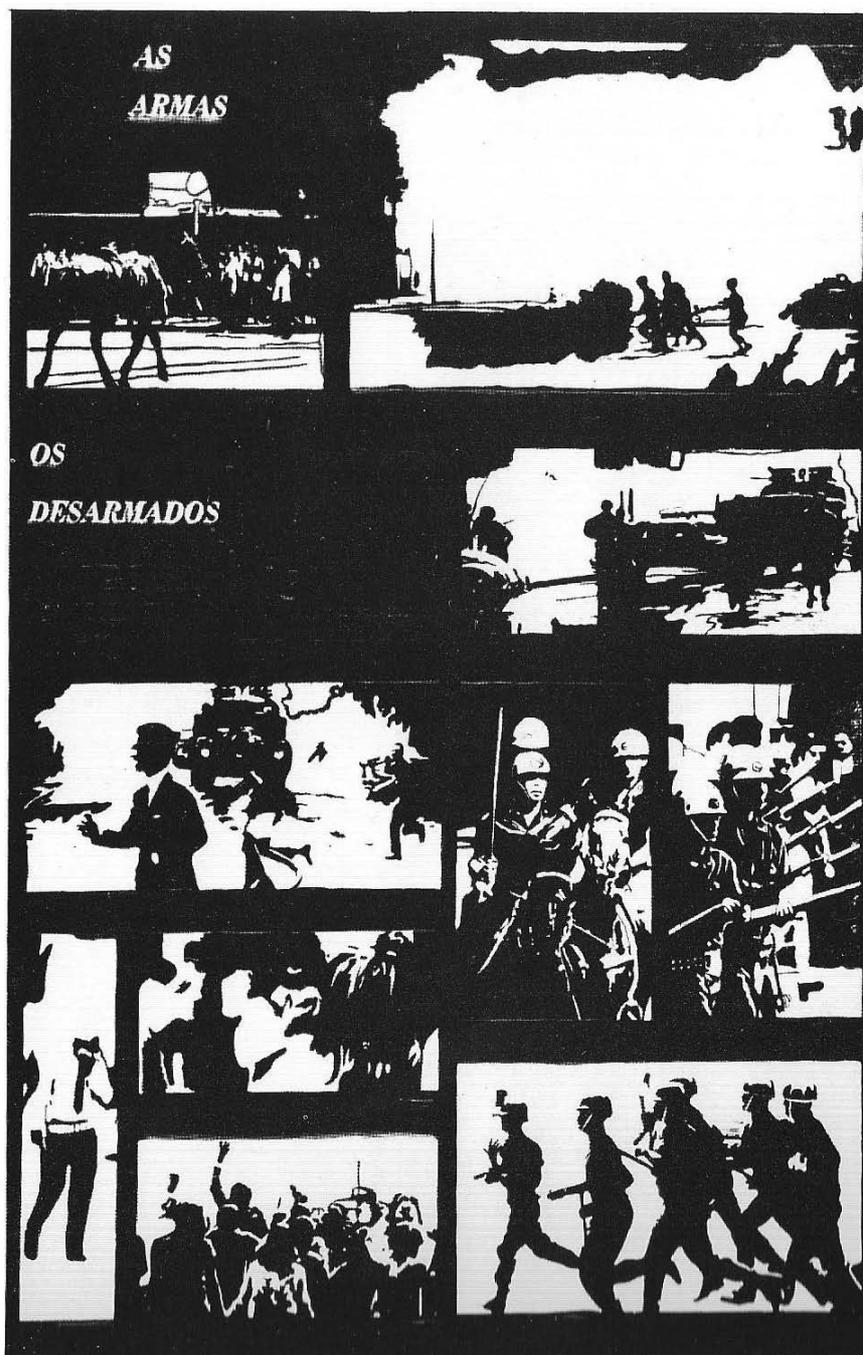
Quando me refiro a um sistema a fim de melhor definir a obra de Antonio Manuel durante a produção dos *flans*<sup>82</sup> o faço porque o artista realmente havia criado um sistema de trabalho, na medida em que sua operação de apropriação da imagem e da palavra provenientes da mídia impressa, passava por passos sistemáticos: a visitação periódica aos jornais, a escolha dos *flans* que lhe interessavam e o trabalho de ressignificação propriamente dito, onde a matéria visual e textual era rearranjada

p. 45

82 *Flan* é o termo de origem francesa utilizado para referir-se à matriz de impressão da folha de jornal.

e/ou retrabalhada pelo artista.

Continuei a trabalhar com o jornal, aproveitando o material do dia-a-dia, frequentando as oficinas do *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Globo*, e o *Paiz*, de madrugada, às 2 ou 3 horas, para selecionar os *flans*, pois eles são considerados materiais de sucata, e corria o risco de perdê-los, como perdi alguns.<sup>83</sup>



O *flan* acima exposto, de 1968, faz parte de uma série de 40 trabalhos que tratam da violência policial contra as manifestações que desafiavam o regime militar. O alto contraste e a organização das imagens como na diagramação de uma folha de jornal torna mais dramático o embate entre a

83 MANUEL, *idem*, *ibidem*.

população desarmada e o aparato repressor da polícia. Interessante perceber que tal formato preservado remete automaticamente à questão da comunicação, assim como preserva o mito da veracidade da informação que associamos à notícia veiculada pela mídia massiva através da fotografia. Um dado comum dos *flans* em que estes opostos são confrontados na obra do artista, é a dupla possibilidade de leitura, onde a palavra se configura como uma espécie de código de acesso às imagens associadas: assim como as armas da polícia são denunciadas, as armas da população se concretizam nas próprias manifestações, demonstrando uma imagem positiva dentro do contexto da violência, a imagem da resistência como arma contra o regime.

O resultado do sistema de trabalho criado pelo artista para concretizar sua obra, acabou tomando dimensões históricas no país. Vários *flans* recuperados por Antonio Manuel foram censurados antes de chegarem às bancas. A grande questão que se apresenta aqui é uma mistura tão íntima entre arte e vida que a matéria dos trabalhos, retirada da vida social clandestinamente retorna a ela como uma espécie de documento histórico “revisado”. Na medida em que a ditadura militar no período, acirrada pelo ato institucional nº5, o AI-5<sup>84</sup>, através da censura, filtrava informações que deveriam ou não chegar a população, o artista, na contra-corrente, recuperava algumas destas informações e guiado pela vontade poética, mesclada à utopia política, redirecionava as mesmas de volta ao público. Tudo isto por meio da arte.

---

84 As principais questões trazidas com o AI-5 foram: “Recesso” compulsório, por prazo indeterminado, do poder Legislativo no país; O Poder Executivo assume a competência do Legislativo; O Presidente da República passa a deter a possibilidade de intervenção sob qualquer pretexto nos Estados e Municípios; Era prevista a **possibilidade de suspensão de direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos**, sendo que os artigos 4º e 5º do Ato são os que determinavam medidas de segurança, com base no Conselho de Segurança Nacional, relativas à: **proibição de atividades ou manifestações sobre assunto de natureza política; determinação de liberdade vigiada; proibição de frequentar determinados lugares; domicílio determinado e restrições de quaisquer outros direitos públicos ou privados**. Além disso, o artigo 10 do Ato **suspendia a garantia de *habeas corpus*** significando a suspensão da garantia judicial contra prisão ilegal. Por fim, todos os atos praticados de acordo com o AI-5 ficavam excluídos de apreciação judicial, ou seja, anulava-se o Poder Judiciário do país quanto à sua competência na defesa dos direitos fundamentais do cidadão em relação ao poder do Estado. Este Ato foi o grande responsável pela tentativa de justificar perseguições políticas, censura da produção cultural e os brutais atos de tortura e exílio pelos quais artistas, ativistas e tantos outros cidadãos passaram durante o período em que vigorou o Ato Institucional nº5.  
Fonte: [www.acervoditadura.rs.gov.br/legislação\\_6.htm](http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislação_6.htm)

### 3.3.1 Repressão Outra vez Eis o Saldo



Figura 2. Detalhe.

Movimento Estudantil, 1968. Serigrafia de *flan*, 122x80 cm.

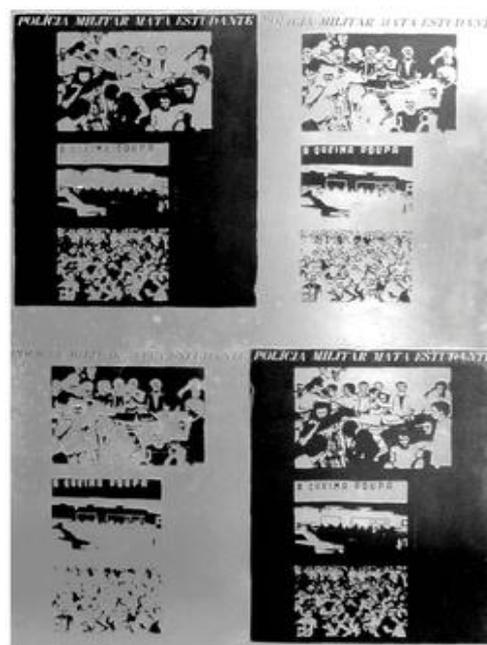


Figura 1. Antonio Manuel. Movimento estudantil 68 A. 1968. Serigrafia de *flan*, 122 x 80 cm.

O *Flan* utilizado na composição de *Movimento Estudantil*, 1968, é repetido quatro vezes em positivo e negativo, composto por duas imagens recolhidas da imprensa pelo artista. A primeira tratava do enterro do estudante Edson Luís de Lima, morto durante uma manifestação, pela polícia, no restaurante Calabouço no Rio de Janeiro. A segunda imagem, um plano geral da *Passeata dos Cem Mil*, uma das maiores manifestações públicas já feitas no país contra a repressão do regime ditatorial. A mesma composição seria reutilizada por Antonio Manuel, usando um metafórico fundo vermelho, em *Repressão Outra vez Eis o Saldo* produzido no mesmo ano.

Este trabalho, a meu ver, é simbólico do ponto de vista de uma insistência por parte de Antonio Manuel em comunicar, denunciar, resistir. A primeira versão do painel, denominada *Movimento Estudantil* foi premiada pela Universidade do Paraná em 1968 e continha imagens da coleção do artista sobre o movimento estudantil em manifestações contra o golpe militar de 1964. As imagens seriam reutilizadas em um desdobramento posterior que viria a chamar-se *Repressão Outra vez Eis o Saldo*, exposta pela primeira vez no MAM do Rio de Janeiro para a Pré-Bienal de Paris, em 1969. Este trabalho, logo da abertura da mostra foi retirado pela Polícia Federal, causando problemas com a censura para o artista.

Em *Repressão Outra Vez, Eis o Saldo*, uma série de 5 painéis utilizando a apropriação da imagem fotográfica da imprensa, o espectador ganhou um papel preponderante na obra. Através de um sistema de cordas amarradas em tecidos negros, era a ação do público o “descortinador” da informação. Segundo Virgínia Gil Araújo<sup>85</sup>, pesquisadora da obra do artista, algumas das imagens contidas no painel não foram encontradas nos registros da Biblioteca Nacional, confirmando que ali se apresentavam a público pela primeira vez, através das mãos do artista. O impacto das imagens, por si só foi grande. Repletas de violência, (estas imagens eram inéditas, pois se tratava do arquivo pessoal de Manuel) elas capturavam os confrontos entre manifestantes e policiais durante as passeatas do movimento estudantil e ficavam ainda mais fortes sobre o fundo vermelho no qual foram impressas. Araújo coloca que este painel foi interpretado como de caráter “anarquista” pelos agentes da censura, sendo portanto recolhido sob mandado de busca pelo General Montagna e gerando o fechamento das portas do museu, logo após a abertura da mostra.



Repressão Outra Vez, Eis o Saldo, 1968.



Repressão Outra Vez, Eis o Saldo, 1968. Detalhe.

<sup>85</sup> Todos os dados referentes à pesquisa de Virgínia Gil Araújo foram obtidos através de entrevista e materiais enviados pela mesma a partir de sua tese de doutorado *Uma parada - Antonio Manuel e a imagem fotográfica do corpo. Brasil anos 67/77*, publicada em 2009. Fonte: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-23072009-204800/pt-br.php>

Quanto a questão formal, existe aqui, além da tensão natural causada pela cor e o assunto, uma presença da expressão gráfica do artista, que no tratamento da imagem acentua o claro e o escuro, delineando e apagando o registro do real. Uma tensão mais dramática, com menos meios tons acaba por humanizar novamente o trabalho, quando em comparação com o registro gerado pela prensa de velocidade industrial: a imagem parece ser mais direta, mais forte, mais dura.

Outra questão interessante é a repetição das imagens. A ênfase gerada por este artifício, que no jornal, se pensarmos em termos espaciais, uniformiza as notícias, aparece no trabalho de Manuel como uma espécie de reafirmação da mensagem que quer ser comunicada.

Percebe-se a potência do trabalho como reconstrução da história, sua característica passional onde aquilo que foi censurado do conhecimento público retorna a ele contaminado da subjetividade do artista. O posicionamento político se apresenta em várias instâncias do trabalho, a temática, a necessidade de comunicar, a atitude do artista. Mas é no que tange à atitude que encontramos um sintoma bem maior, uma preocupação de todo um projeto de neo-vanguarda no país: o comprometimento ético da arte como vida, do artista como agente ativo, presente e consciente de seu entorno, sobretudo em contexto de ditadura. Quando o artista e o trabalho artístico descem do pedestal da alta cultura buscando suas temáticas na cultura popular, no cotidiano, o artista se transforma num grande espectador do mundo na mesma medida em que o espectador se transforma em agente ativo da arte. Podemos ver o mesmo tipo de procedimento ocorrendo em *Tucumán Arde*, na medida em que a preocupação em informar e corrigir uma realidade dos meios de comunicação, controlados pelos governos militares, acabou transformando-se em matéria estética.

### 3.3.2 Exposição de 0 a 24 horas

Este trabalho tem um dado anterior que as pessoas desconhecem um pouco: ia haver uma exposição minha, individual, no MAM, numa época de medo, de violência, de crise (1972/73), época muito pesada. Eu tinha uma série de trabalhos para serem expostos. Acontece que, após várias reuniões no museu, a exposição acabou sendo censurada pelos próprios responsáveis por ela. As pessoas acharam por bem censurar os trabalhos porque temiam que eles pudessem provocar situações problemáticas para o museu e pra mim.<sup>86</sup>

---

86 MANUEL, Antonio, op. cit. p. 46

Esta declaração do artista deixa muito evidente o clima de medo que se estabeleceu no país depois do ato institucional numero 5, o AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968 e vigorando até 1978. Estes anos marcam o período mais duro da ditadura militar no Brasil e dentre as resoluções do ato, estava prevista a punição arbitrária daqueles que fossem considerados inimigos do regime. Antonio Manuel, que já havia enfrentado problemas com a Polícia Federal na exposição do trabalho *Repressão Outra Vez, Eis o Saldo* em 1969, tornara-se, portanto, um fator problemático para o museu e sua obra, como consequência, acabou ficando à margem do abrigo institucional.

Novamente aqui, a atitude do artista fez do problema da censura institucional uma possibilidade de ampliação do alcance e da dimensão da arte dentro do cotidiano social do país. Desta recusa nasceu a *Exposição de Zero às 24 horas nas bancas de jornais*.

Em parceria com o jornalista Washington Novaes<sup>87</sup>, Antonio Manuel, conseguiu levar à diretoria do *O Jornal* a proposta de publicação das obras rejeitadas pelo MAM. Neste processo, o material que seria exposto no museu, foi transformado em material gráfico, onde texto e imagem foram pensados e articulados para que funcionassem no novo suporte. A circulação do trabalho, que ganhou um caderno inteiro no jornal (6 páginas) teve a duração de 24 horas, a duração própria daquele suporte midiático, concretizando-se independentemente da censura, da ditadura ou da instituição artística.

---

87 O jornalista Washington Novaes (1953) paulistano nascido na Serra da Mantiqueira, teve amplo envolvimento com artistas e intelectuais na década de 60. Em 1965 mudou-se para o Rio de Janeiro e se envolveu em diversos protestos e manifestações contra o regime militar. Testemunhou o assassinato do estudante Edson Luís no restaurante Calabouço (RJ) e seu testemunho ajudou a demolir a versão defendida pelos militares de que os policiais haviam reagido a agressões dos estudantes, o que lhe custou dois inquéritos policiais militares que só foram extintos com a Lei da Anistia. Fonte: [www.washingtonnovaes.com.br](http://www.washingtonnovaes.com.br).





Proposta da *Exposição de 0 à 24 horas em O Jornal*, 1973.

A 4ª proposta *Clandestinas*, parte de uma intervenção no jornal *O Dia*, *flans* produzidos pelo artista e veiculados de forma clandestina nas bancas de jornal. Contendo trabalhos que possuíram vários desdobramentos em fotografia e objetos como *The Cock of the Golden Eggs*, série de fotografias, de 1972, e *O corpo é a obra*, de 1970, quando o artista propôs o próprio corpo como obra para o XIX Salão de Arte Moderna, no MAM RJ. Sendo rejeitada sua proposta de expor o próprio corpo como obra, na abertura do salão, o artista acabou impondo sua nudez como obra-protesto, sendo que as imagens capturadas durante a ação, igualmente acabaram desdobrando-se em outros trabalhos. Além das imagens do próprio artista aliadas aos textos que compunham os *flans*, também encontramos imagens apropriadas diretamente da mídia impressa, quase sempre vinculadas a um humor negro do cotidiano, notícias nas quais o artista intervinha poeticamente.

Ao todo, foram expostas 6 propostas<sup>89</sup> na exposição-jornal. A resignificação das imagens através da palavra, transformavam notícias cotidianas em intervenções poéticas com enunciados destacados, como fotografias de uma parte marginal da

89 São elas: 1ª Proposta – *Urnas Quentes* -; 2ª Proposta – *O Bode* -; 3ª Proposta – *Margianos* -; 4ª Proposta – *Clandestinas* -; 5ª Proposta – *Éden* -; 6ª Proposta – *O Galo* -.

sociedade brasileira. A imagem do próprio artista midiaticizada e em constante relação com a notícia cotidiana, dentro do espaço do jornal, retirava da arte o seu *status* elitista, como se os dois universos tanto sociais como culturais estivessem em convívio direto, contaminando um ao outro.

Esta insistência comunicativa de Antonio Manuel, torna obrigatória uma análise que não se baseie no modelo puramente formal. Tanto o colecionismo que praticava com imagens da mídia impressa, a repetição com que reafirmava tais imagens e a soma destes fatores com as composições de diagramação de páginas e fabricação de objetos, acaba por demonstrar algo que vai muito além de uma pesquisa formal. Demonstra claramente a crença na liberdade e na arte como vida que existia na época. A visualidade Pop de painéis como *Repressão Outra Vez*, *Eis o Saldo*, por exemplo, necessita de informações contextuais, possui níveis de sentido bem mais amplos, não se detendo, portanto, na afirmação de um ícone cultural, de uma vocação construtiva por sua montagem e diagramação, etc. O trabalho acaba por tornar-se um documento, uma correção de um discurso oficial, tão mesclado com a vida que não é possível analisá-lo em profundidade sem recorrermos à história, ao contexto de sua produção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retocai o céu de anil  
Bandeirolas no cordão  
Grande festa em toda a nação

Despertai com orações  
O avanço industrial  
Vem trazer nossa redenção

Tem garotas propaganda  
Aeromoças e ternura no cartaz  
Basta olhar na parede  
Minha alegria num instante se refaz  
Pois temos o sorriso engarrafado  
Já vem pronto e tabelado  
É somente requentar e usar  
É somente requentar e usar

O que é made, made, made  
Made in Brazil

A revista moralista  
Traz uma lista dos pecados da vedete  
E tem jornal popular que  
Nunca se espreme  
Porque pode derramar  
É um banco de sangue encadernado  
Já vem pronto e tabelado  
É somente folhear e usar  
É somente folhear e usar

O que é made, made, made  
Made in Brazil

Mesmo amordaçado o grito e a denúncia, o artista eticamente comprometido precisava resistir. As artes visuais, a literatura e a música foram todas arrebatadas pela situação política do país e acabaram representando a voz de todos aqueles que precisavam ficar calados a fim de preservarem sua integridade física.

A música acima, *Revolução Industrial*<sup>90</sup> que bem retrata o período de fechamento político, relata o investimento do regime ditatorial em propaganda assim como seu vínculo com a imagem do nacionalismo, as suas relações com o imperialismo dos EUA, a moralidade e a religião a serviço do discurso de extrema direita, as questões ligadas às mídias, a tentativa de uniformização do pensamento, pontos que julgo cruciais para os artistas contemporâneos da época.

A grande questão que se apresenta dentro da obra de artistas que afetaram e

<sup>90</sup> Composição de Tom Zé, faixa 5 do disco *Panis et Circenses* ou *Tropicália*, de 1968. O nome do disco em questão parte da obra-ambiente de Hélio Oiticica *Tropicália* com imagem e comentários na página x desta pesquisa.

foram afetados pelo arrebatamento da sociedade da comunicação e do espetáculo no Brasil e na Argentina foi sem dúvida a incongruência de não poderem se comunicar livremente. Os governos militares das duas ditaduras promoveram um silêncio que parece ecoar até hoje. As organizações de artistas em coletivo e as obras recheadas de características conceituais tornaram o contra discurso possível.

A arte conceitual nos estudos de caso aqui trabalhados possui características que demonstram uma tendência praticamente natural no desenvolvimento da história da arte tanto no Brasil quanto na Argentina. O discurso, a palavra escrita nasceu de uma necessidade real. Tornou-se ferramenta, código, sinal de acesso às poéticas ligadas à imagem. O procedimento de apropriação da realidade revitalizou as práticas dadaístas com uma diferença significativa: o objeto, contextual, muitas vezes era imaterial, podendo constituir-se, por exemplo, na simples vontade de comunicação, reprimida pelo Estado autoritário.

O caráter desmaterializado da arte conceitual foi essencial para burlar e trazer a possibilidade de contra-comunicação em relação aos discursos oficiais do Estado. As preocupações dos artistas estudados que trabalharam com este tipo de tendência pareciam repousar basicamente sobre dois eixos: a sedimentação de uma neo-*vanguarda original*, na medida em que preocupava-se com os problemas de seu contexto, mais ainda quando a vida e o cotidiano começaram a fazer parte das questões propostas pela arte, e a profunda conscientização oriunda das transformações do próprio mundo, revolucionado por novas idéias de como pensar o homem e a sociedade de modo geral.

A linguagem, neste aspecto, utilizou artifícios de aproximação com o espectador, e na grande maioria das obras observadas nesta pesquisa, preocupava-se em fazer deste parte essencial das propostas artísticas. Brasil e Argentina nesta questão, compartilharam semelhanças em diversos níveis e não só a comparação de obras demonstra estas aproximações, mas também os textos, manifestos e relatos escritos pelos artistas e teóricos na época em que tais preocupações nasciam nos contextos sócio-culturais dos dois países.

Finalmente, a última grande questão que busquei responder nestas páginas, e também a motivação principal que me levou a pesquisar este assunto, repousa na grande falha na qual se corre o risco de incorrer quando tentamos comparar os desenvolvimentos da arte conceitual de países detentores e difusores da alta cultura com aqueles que historicamente consumiam seus produtos culturais. As diferenças de contexto social, econômico e cultural não podem ser desprezadas no estudo da arte conceitual, na medida em que: numa tendência onde a questão estética é posta

em plano secundário, a idéia ou conceito, fruto de natureza mental, parte, obrigatoriamente da mente do indivíduo inserido em sua realidade. Assim responde-se facilmente às características de politização, inserção no cotidiano e preocupações com o conteúdo social que a arte no Brasil e Argentina demonstraram no período, distanciando-se tanto das matrizes tautológicas e/ou questionadoras do Sistema das Artes e de suas instituições, desenvolvidas em países com problemas distintos dos dois abordados neste estudo.

O discurso que coloca sutilmente a arte conceitual das décadas de 60 e 70 na América Latina como “contaminada” ou “panfletária” demonstra uma questão ideológica por trás: num movimento onde não é possível o estabelecimento de uma origem determinada e que coloca os países em desenvolvimento numa condição de autonomia cultural quanto aos desenvolvidos centros difusores de tendências artísticas, o abalo de poder quanto ao domínio do campo cultural torna-se evidente. Por fim, este momento é de vital importância para a constituição da história da arte tanto no Brasil quanto na Argentina, e é uma das bases de entendimento para a atual produção de arte contemporânea.

Esta pesquisa é um primeiro passo dentro do assunto, o qual pretendo levar adiante num futuro mestrado. Buscando construir um estudo mais amplo sobre a América Latina em investidas futuras, desejo aprofundar aspectos que até o momento não foram possíveis, dadas as características de realização deste trabalho de graduação onde, por exemplo, não pude acessar fontes primárias de pesquisa na medida em que resido em Porto Alegre, um tanto distante destas fontes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. ; (com a contribuição de Guy Brett, Santon Loomis Catlin e Rosemary O'Neill). Trad. Costa, Maria Thereza de Rezende. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. 1ª ed. para o português. São Paulo; Cosac Naify, 1997.

AMARAL, Aracy **Arte para quê? : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil**. 3ª ed. São Paulo : Studio Nobel, 2003.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX. Modernidade e globalização**. 2ª ed. Unicamp/Imprensa oficial/FAPESP, São Paulo, 2001

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Trad. Janowitz, Rejane. ed. Martins Fontes, São Paulo, 2005.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.) **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

FREIRE, Cristina, 1961. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

FREIRE, Cristina, (org). ; LONGONI, Ana, (org). **Conceitualismos do Sul/ Sur**. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino em los años sesenta**. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **A arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger – passagens conceituais**. Universidade de São Paulo/ Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**, trad. Pignatári, Décio Ed. Cultrix, São Paulo, SP, 2002.

MANUEL, Antonio. **Antonio Manuel**. FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1984.

MARZONA, Daniel. **Arte conceptual**. Uta Grosenick (ed.), Taschen, 2007.

MASOTTA, Oscar. **Revolución em el arte: pop art, happenings y arte de los medios em la década del sesenta**. 1ª ed. Buenos Aires: Edhasa, 2004. (Los libros de Sísifo).

REIS, Paulo R.O. **Arte de vanguarda no Brasil: Os anos 60**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

PRADO, Luiz Fernando Silva. **História Contemporânea da América Latina: 1930-1960**. 1ª ed. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1996. (Síntese Universitária; 34)

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polémicas manifestos e textos críticos**. São Paulo, Iluminuras/EDUSP/FAPESP, 1995.

SHAW, Edward, (Seminaro coordinado por). **Seis décadas de arte argentino**. Buenos Aires: Universidad Torcuatto Di Tella, Marzo de 1998.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. trad. Bischof, Betina. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

Teses:

ARAUJO, Virginia G. **Uma parada - Antonio Manuel e a imagem fotográfica do corpo. Brasil anos 67/77**, publicada em 2009. Fonte: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-23072009-204800/pt-br.php>

Artigos de Revistas:

BARATA, Mario. Opinião 65/66 - Artes Visuais de Vanguarda. In: *Arte em Revista*, Ano 1, nº 2. Maio-Agosto, págs. 35-36. Publicação do C.E.A.C.: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, São Paulo, Kairós, 1979.

FRANCO, Ceres. Opinião 65. In: *Continente Sul Sur*. Revista do Instituto Estadual do Livro. Ano 2, 1997, nº6. Porto Alegre, nov. 1997, p. 299.

LONGONI, Ana e MESTMAN, Mariano, *Tucumán Arde, uma experiência de arte, comunicación y política em los años 60* In: *Continente Sul/Sur*, Revista do Instituto Estadual do Livro, ano 2, 1997, nº 6 p. 279.

#### Artigos:

LONGONI, Ana e MESTMAN, Mariano, “*After Pop, We Dematerialize. Oscar Masotta, Happenings and Media Art at the beginnings of Conceptualism*”. In: *The Museum of Modern Art ed. Listen, Here, Now. Argentine art in the Sixties, Writings of the Avant-Garde*, New York, Museum of Modern Art (MoMA), 2004.

#### Artigos em Sites:

PRIORI, Angelo. *Golpe Militar na Argentina: apontamentos históricos*. In: [www.espacoacademico.com.br](http://www.espacoacademico.com.br), consultado em 23 de setembro de 2010.

#### Sites:

<[www.martaminujin.com](http://www.martaminujin.com)>

<<http://www.brasilecola.com/historiab/golpe-militar.htm>>

<[www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/m.html](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/m.html).>

<[http://www.iberecamargo.org.br/content/revista\\_nova/noticia\\_integra.asp?id=679](http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/noticia_integra.asp?id=679)>

<<http://beatrizmatar.netfirms.com/>>

<[www.oniescuelas.edu.ar/olimpi98/cineargentino/PREMIO/decad60.htm](http://www.oniescuelas.edu.ar/olimpi98/cineargentino/PREMIO/decad60.htm)>

<[www.acervoditadura.rs.gov.br/legislaçao\\_6.htm](http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislaçao_6.htm)>

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-23072009-204800/pt-br.php>>

<[www.washingtonnovaes.com.br](http://www.washingtonnovaes.com.br)>

## Anexo

Texto de Hélio Oiticica para a 1ª Proposta -*Urnas Quentes*- de Antonio Manuel, veiculada na Exposição de 0 à 24 horas em *O jornal* dia 15 de julho de 1973.

