

AS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS, SEUS DISPOSITIVOS E A INSTALAÇÃO DO CONCEITO DE MEMÓRIA

Daniel Jorge Sánchez*

* Licenciado em História das Artes Visuais, Faculdade de Belas Artes, Universidade Nacional da Plata, Mestrando em Gestão e Políticas Culturais, Universidade de Palermo, Buenos Aires, Docente e pesquisador da Faculdade de Belas Artes, UNLP e Instituto Universitário Nacional de Arte de Buenos Aires, Bolsista do Instituto Latinoamericano de Itália, Chefe do Departamento de Estudos Históricos e Sociais FBA UNLP e Curador do Museu Provincial de Belas Artes de Buenos Aires.
Email: fatimada@speedy.com.ar

Resumo:

O presente trabalho aborda o estudo das poéticas contemporâneas das artes visuais na Argentina vinculadas à ação política e social, a partir do desenvolvimento histórico do dispositivo performático, desde a sua instalação na República Argentina como parte do processo estético modernizador, promovido pela política exterior dos Estados Unidos, até a sua transformação em ferramenta do protesto e reivindicação dos direitos humanos e sociais e o particular conceito de memória coletiva, construído no mesmo país, a partir das crises geradas pela violação dos direitos humanos durante a última ditadura militar e a crise social instalada pelas políticas neoliberais dos anos 90.

Palavras-chaves: Arte, performance, memória, direitos humanos e sociais.

Introdução

O desenvolvimento das artes visuais contemporâneas na República Argentina nutre-se de variadas poéticas que têm sua ancoragem inicial na estética dos anos 60 do século XX, quando múltiplas circunstâncias, externas e internas, permitiram iniciar um processo de internacionalização, que gera a ilusão de uma dinâmica de linha direta com os países centrais, especialmente com a cidade de Nova York, e que a partir dos anos 90 do século XX, com o marco da globalização e a internacionalização dos mercados da arte, toma forma concreta.

Assim como as poéticas da arte contemporânea Argentina ancoraram suas raízes nos anos sessenta do século XX¹, o conceito de memória se instala a partir dos anos 90 da mesma centúria, quando o governo neoliberal de Carlos Menem promove uma política de indultos e fechamentos de investigações referidas à violação dos direitos humanos durante a ditadura militar denominada Processo de Reorganização Nacional, que governou a Argentina entre 1976 e 1983. Como reação a esta política, os organismos defensores dos direitos humanos desenvolvem uma intensa ação política e judicial, promovendo a não caducidade de ditas violações e em tal marco a promoção da memória, a verdade e a justiça, como única ferramenta eficaz para

¹ Para maior informação deste tema remetimos ao Catálogo Institucional do Museu de Arte Contemporânea de Rosário (MACRO0 Argentina, 2004).

garantir a não repetição do terrorismo de estado. Como consequência desta política, durante 1999 cria-se em Buenos Aires a Comissão pela Memória², destinada a desenvolver uma atividade específica a esse respeito, tanto no âmbito judicial, como no da pesquisa histórica, artística e educativa, que nos primeiros anos do século XXI gera um Museu de Arte e Memória.

A República Argentina, um país construído a partir de um discurso que se apoiou mais nas promessas do porvir que no arraigo as tradições³, gera a partir da procura da verdade e da justiça das agrupações em defesa dos direitos humanos violados na última ditadura militar a instalação do conceito de memória no imaginário social, que toma um papel destacado no desenvolvimento das artes contemporâneas vinculadas aos conteúdos políticos e sociais.

Um fator complementar que reforça a importância da construção e vigência do conceito de memória apresenta-se a partir das crises políticas e institucionais desatadas em dezembro do ano de 2001 no país, que geraram ademais a queda do governo do presidente De la Rúa, uma verdadeira rebelião social a partir das jornadas desenvolvidas nos últimos dias de dezembro desse ano e a consolidação da volta definitiva à ação política direta, gerada por mobilizações de cidadãos nas ruas, com características particulares de bloqueio de rotas ou diferentes acessos, que se denominaram “*piquetes*” e seus membros participantes “*piqueteros*”. Esta modalidade de ação política havia-se iniciado na segunda metade da década de 90, durante o governo de Carlos Menem e tinha como finalidade fazer visível o que o modelo neoliberal tratava de invisibilizar, com recursos que geraram um alto impacto nos meios massivos de comunicação. Por isso a ocupação de espaços públicos e a realização de atos performáticos, vinculados alguns às linguagens e formas das artes contemporâneas fizeram-se quase cotidianos.

É por isso que tanto a partir da defesa dos direitos humanos violados na ditadura militar de 1976-1983, como da defesa dos direitos sociais e culturais não respeitados no governo neoliberal de Menem e seu continuador De la Rúa, o conceito e a temática da memória ficaram instalados no desenvolvimento das artes contemporâneas vinculadas aos conteúdos políticos e sociais.

² Para maior informação ver www.comisionporlamemoria.org

³ Para maior informação ver: Bertoni, Lilitiana. 1992. Construir a nacionalidade. Heroes, estatuas y fiestas patrias 1887-1891 em Boletim do Instituto de história argentina e americana. Dr. Emilio Ravignani, Buenos Aires. Gorelick Adrián. 2004. Miradas sobre Buenos Aires. Siglo XXI. Buenos Aires. Gorelick Adrián. 2001. La grilla y el Parque. Universidad Nacional de Quilmes. Grimson. 2004. La nación después del deconstructivismo. La experiencia argentina y sus fantasmas. Biblioteca Virtual de CLACSO www.clacso.org.ar.

Os antecedentes e a construção da forma estética materializadora da memória ativa contra o plano estratégico do desaparecimento forçado de pessoas.

A política liberal e de abertura cultural do presidente Arturo Frondizi e seus sucessores até o golpe de estado do ano 1966, mais o contexto cultural internacional marcado em pleno desenvolvimento da Guerra Fria entre EU e a desaparecida URSS, com a incorporação da denominada Aliança para o Progresso, potenciaram o desenvolvimento de uma arte cosmopolita e com um importante sustento de financiamento através de fundos de multinacionais, que promoviam o crescimento de um tipo de arte com formato internacionalista, associado à idéia de liberdade, modernidade e desenvolvimento. O conceito de vanguarda estava novamente presente com grande intensidade.

A figura de Romero Brest e seu acionar, primeiro no museu Nacional de Belas Artes e logo no Instituto Torcuato Di Tella, é a mais destacada neste processo de “renovação plástica” e “novo pôr ao dia” que viviam as artes visuais na República Argentina. O expressionismo abstrato, o “pop art”, a arte cinética e todas as neo-vanguardas que se iam fundamentalmente acumulando nos EU formavam parte das linguagens que ofereciam um passaporte à modernidade e desenvolvimento, fundamentalmente a uma geração que se sentia cosmopolita e globalizada, se bem que este último termo não figurava na década dos anos 60.

Nesse momento, este delinear de modernidade afirmava-se em uma concepção linear, determinista e evolucionista do progresso. A arte contemporânea desses tempos era a “vanguarda” dos tempos por vir, de tecnologização da vida, superação dos “velhos costumes” indicadoras do “atraso” e em alguns casos da revolução política e social. Tudo estava misturado. Tanto o amor pelos “Beatles” como pelo Che Guevara.

Era minoritário o grupo de artistas que como Ricardo Carpani realizava uma arte comprometida com o movimento operário revolucionário, identificado em muitos aspectos com a denominada “resistência peronista” que promovia não só o retorno do General exilado mas a reinstauração de um sistema político em favor dos trabalhadores. Carpani não só realizava pinturas murais nas sedes operárias mais também colaborava na realização de cartazes e panfletos de protesto e resistência sócio-política.

Em geral, até o ano de 1966, a “vanguarda plástica” estava circunscrita ao âmbito elitista das galerias, às bienais e ao Instituto Di Tella, apesar de ter em alguns dos seus representantes um sentido revulsivo de circuito artístico tradicional.

Porém o “coctel” contextual era muito explosivo. A dimensão que iam tomando os acontecimentos do Vietnã na sociedade dos EU e o eco que isso gerava nestes jovens pequeno burgueses sempre atentos ao “humor americano”; a sedução aos intelectuais que ofereciam a Cuba de Fidel Castro e Che Guevara, uma revolução que começava a respaldar focos de rebelião na África e outras partes da América Latina, além da simpatia que o próprio Che manifestava à revolução maoísta, com todo o desafio e a excitação que isto gerava nos grupos intelectuais, eram alguns dos acontecimentos que motivavam estes artistas a irem tomando posturas estético-políticas, mesmo antes do golpe de estado de 1966.

Em uma entrevista que Guillermo Fantoni faz a Juan Pablo Renzi em 1992 se menciona que “[...] a homenagem ao Vietnã põe de manifesto o ato de solidariedade que essa guerra produziu em franjas muito amplas do campo intelectual argentino, independentemente do caráter de suas produções e orientações estéticas [...]” (FANTONI, 1992). A mostra realizou-se na galeria Van Riel da cidade de Buenos Aires. A obra “Nguyen-Van-Troi, Patriota”, uma escultura feita em poliéster referente a um vietnamita assassinado com os olhos vendados, de Roberto Jacoby, formou parte dessa mostra. A obra “A crucificação da civilização ocidental e cristã”, um cristo crucificado sobre um avião da “air force USA” de León Ferrari, havia sido apresentada em 1965 no prêmio nacional do Instituto Di Tella e testemunha também o início desse processo de politização e protesto desse círculo de artistas.

Finalmente o golpe de estado do ano de 1966 em mãos do general Onganía e sua política de perseguição aos intelectuais e censura, mais a violência social que desatou a política liberal do ministro de economia Krieger Vassena, desembocaram no levantamento operário-estudiantil da cidade de Córdoba no ano de 1969 denominado “El Cordobazo”. Porém os acontecimentos do denominado “Mayo Francés” levados a cabo um ano antes em 1968 na cidade de Paris, aceleraram o processo de radicalização política de muitos dos integrantes dessas vanguardas. O acontecimento mais emblemático desse processo é a mostra denominada “Tucumán Arde”.



Tucumán Arde

“Tucumán Arde” é hoje um dos exemplos mais importantes da arte política e investigativa na América Latina. A inícios de 1968 um grupo de artistas, jornalistas e sociólogos de Buenos Aires e de Rosário empreendeu uma viagem à província de Tucumán, onde grande parte da população vivia na miséria pelo fechamento de doze engenhos de açúcar. Quiseram denunciar, a partir da arte, a distância entre realidade e publicidade. Conceberam um projeto de pesquisa sobre as conseqüências nefastas de medidas econômicas que foram o pontapé inicial da aplicação de políticas liberais na América Latina. “Tucumán Arde” foi uma mostra histórica que se exibiu primeiro no sindicato CGTGA (Confederação Geral dos Trabalhadores Argentinos)⁴ de Rosário durante 15 dias e logo em Buenos Aires, onde foi fechada no mesmo dia da inauguração.

⁴ A CGTGA foi uma organização operária que se destacou por seu caráter combativo, comandada pelo dirigente Raimundo Ongaro, em face da CGT (Confederação Geral dos Trabalhadores) tradicional que ao mando de Augusto Timoteo Vandor, dirigente metalúrgico, caracterizou-se pela sua constante negociação com os fatores de poder, tanto político, empresarial como militar.

O perfil conceitual e combativo incorporou-se como modelo da vanguarda em política e arte. A exemplo do muralismo mexicano, se incorpora na ferramenta revolucionária da arte, o conceitual e o performático, que ficaria reduzido ao anonimato, se não ao exílio com o começo da última ditadura militar argentina (1976-1983) ou devinda em arte de sistemas cotados a um tecnicismo estilístico como o que se desenvolve no marco do Centro de Arte e Comunicação (CAYC) de Buenos Aires. Durante a ditadura dos anos 1976-1983, fundamentalmente durante os primeiros quatro anos, predominará uma arte abstrata e geométrica, representado em figuras como as de Ary Brizzy ou Rogelio Polesello, entre outros, descomprometido com o contexto. Porém, antes de ir embora para o exílio em 1976, o artista Carlos Alonso, por exemplo, expõe sua produção “El ganado y lo perdido”, onde as reses são metáforas dos corpos de milhões de argentinos. A metáfora do corpo torturado se faz presente. O vínculo entre arte, corpo e memória começa a desenvolver-se.



Imagem de Carlos Alonso

A inícios dos anos 80, os ecos da travanguardia italiana e o retorno à pintura expressionista manifestado na edição de Kassel desses anos teve seu eco na arte de Buenos Aires. O desastre da Guerra das Malvinas trouxe junto à queda a ditadura militar, que se bem estabeleceu como data de retorno à democracia o ano de 1983, já destruída, se bem que ainda não seu aparato repressivo, em 1982.

Este contexto artístico e político trouxe um retorno às poéticas dos sessenta, porém às prévias do desenvolvimento da arte político-conceitual. Através de movimentos artísticos como o denominado Nova Imagem, artistas como Martha Minujín, Luis Felipe Noé se reinstalam no cenário portenho de Buenos Aires, como uma “travanguardia”. A jovem arte, como pode ser vista por esses anos em salões organizados por multinacionais como ESSO, aparece em clave rebelde. Porém tudo é muito atomizado, não há referência direta ao drama das violações aos direitos humanos. Como crítica máxima aparece a mordaz e irônica visão de aspectos vinculados à tradição militar, muito mal vista por esse tempo na opinião pública. O tema da desapareição forçada de pessoas continuava oculto nas artes visuais da cidade de Buenos Aires.

O retorno à democracia em 1983 não alterou este desenvolvimento. Com a política oficial começou a ponderar-se como uma espécie de “idade dourada” esse clima libertário desenvolvido nos finais dos anos 50 e começos dos anos 60, porém a presença do modelo plástico conceitual, político e performático não estava promovido nos grandes centros de exposição, nem nas galerias, pelo menos vinculado a estas temáticas políticas e sociais.

Em 1983, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel realizaram silhuetas de corpos humanos em tamanho natural, que expressavam a presença dos milhões de desaparecidos, durante o *Siluetazo* da 3ª Marcha da Resistência de Mães da Praça de Maio.

Roberto Amigo desenvolve o contexto e o conceito de dito acontecimento:

“[...] a representação de um genocídio a partir das silhuetas das vítimas e assinalar a quantidade das mesmas em uma relação numérica com sua reprodutibilidade conservaram-se em *“el siluetazo”*. Não há que esquecer que a comparação da ditadura militar argentina e os nazistas, e da escola de mecânica da armada com *Auschwitz* eram um lugar comum em 1983. Por outra parte, as silhuetas têm uma relação de conflito com *“a silhueta policial”*: o contorno do corpo de um abatido realizado com giz para assinalar o lugar que ocupava uma vez retirado o cadáver [...]” (AMIGO, 1995).

As crônicas dos diários da época ilustram o impacto causado por esse acontecimento performático:

“[...] entretanto as mulheres e seus acompanhantes efetuavam os giros passando a frente da Casa de Governo, entoando estribilhos contra o Governo e as Forças Armadas, levando cartazes com as fotos aderidas de seus familiares desaparecidos, bandeiras argentinas e algumas uruguaias, mais de duzentos estudantes universitários – especialmente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – localizaram-se em um setor para fabricar os ditos cartazes. Para esta tarefa levaram ao passeio inumeráveis rolos de papel madeira, toda classe de pinturas e aerossóis, pincéis e rodos. Na medida que os rolos eram estendidos sobre a grama e as calçadas, alguns jovens deitavam-se sobre o papel, e outros marcavam com lápis o formato do corpo, que seguidamente era pintado com cores diversas e a inscrição *“aparición com vida”* ou também o nome, sobrenome e data de desaparecimento de alguma pessoa. Instantes depois, outros, munidos de vasilhas com cola e pincéis os aderiam a quanto elemento útil encontravam a seu passo [...]” (LA PRENSA, 1995).

O denominado *“siluetazo”* reinstalou de maneira contundente arte performática social e política e construiu no imaginário coletivo outra forma de corpo vinculada ao genocídio argentino. À imagem do corpo

mutilado e agredido, metaforizado nas figuras do artista Carlos Alonso, agrega-se a “silhueta”. Tomando quiçá a referência de Ives Klein, a “silhueta” é a marca testemunhal, concreta, de um ato acontecido porém presente. Aqui o estético aborda-se desde o ato. A forma é só testemunha, instante desse ato inquisidor, aberto, aguardando que o observador o receba para continuar desenvolvendo-o e não morra em uma diletância hedonística ou de reflexão distante. A memória do plano estratégico de desaparecimento forçada de pessoas perpetuado pela última ditadura militar da Argentina, ficou conformada em essa silhuetas e está atualmente em vigência.

A contemporaneidade, a forma e o dispositivo da luta contra o “genocídio social” na arte contemporânea argentina.

As características do protesto social de finais dos anos noventa do século XX e começos do século XXI, que se desenvolveram na Argentina, incorporaram de modo destacado o aspecto estético, com características performáticas de ativação simbólica de espaços públicos fundamentalmente. A necessidade de visualizar o que se tratava de deixar invisível, tanto desde o âmbito da política de direitos humanos, como desde as conseqüências sociais das políticas socioeconômicas neoliberais, fez necessária a aplicação deste tipo de dispositivo.

Esto no es un juego
24/03/76 Raspe Aquí 24/03/06
por los 30.000
el ejercicio de la memoria nos mantendrá activos
por nuestra historia e identidad
siga participando
Periferia
www.grupoperiferia.com.ar

Panfleto do Grupo Periferia

É neste marco que a modo de exemplo será detalhada a ação que vem levando a cabo o denominado *Grupo de Arte Callejero Periferia* (GAC) que realiza intervenções no espaço público de Buenos Aires desde 1977. A partir de dezembro de 2001 a presença do GAC tem dado conta de intervenções em cada uma das manifestações políticas que se realizaram nesta cidade. Desenha sinais de tráfego, cartazes, logos que coloca no espaço público com o fim de sinalizar e dar visibilidade a tensões sociais e políticas. Para o projeto, o grupo está desenvolvendo, entre outros, uma “cartografia do controle”. “Uma aproximação a esta geografia do controle nos permite observar que os lugares mais conflitantes para o poder são os acessos de ingresso à Capital Federal: especialmente pontes da zona sul – a mais golpeada pelas crises – e as redes da via férrea que comunicam a capital com o mais pauperizado do conurbano bonaerense”. Para o GAC, a cartografia significa a possibilidade de intervenção e de estudo, um diálogo entre mapas e os lugares reais da cidade. O GAC, na exposição curada por Carlos Basualdo na Bienal de Venecia 2003, mostrou uma parte de seu “geographical mapping” e um vídeo sobre o espaço público e privado (em colaboração com Siekmann y Creischer).

Em junho de 2002, durante a etapa de plena efervescência da crise político-institucional que colocou o país a borda da dissolução político-institucional, o grupo apresenta o manifesto seguinte:

“Constituímos um grupo de artistas que nos juntamos para resistir criando e nos manter na ética e a estética, em uma interação consciente. Constituímos um organismo vivo, orientado para fora, para a rua. Nossa intenção é construir a partir da ação, procurar na memória, recuperar a identidade, trabalhar sem rede, arriscar com convicção. Porque desejamos refletir realidades, projetar estados de consciência. Aportar idéias. Assumir o vazio e o caos e trabalhar sobre eles. Acreditamos que a arte é risco, um devir constante, nosso aporte é a rua, a gente que a transita, a recorre, a vive. A consciência coletiva, à atitude artística participativa. Com intervenções efêmeras, vivendo em todas as fendas disponíveis, nos espaços esquecidos, nos vãos urbanos não significados. Em tempos urgentes não aguardamos, geramos, julho de 2002 [...]”. (GRUPO PERIFERIA).

Em fevereiro de 2006, já com quatro anos de trajetória e tendo alcançado transcendência a partir da participação na Bienal de Veneza no ano 2003, escrevem:

“Constituímos um grupo de artistas de rua que reafirma convicções e experimenta diversas propostas ao tempo que modificamos o espaço público por meio de intervenções urbanas, onde cada vez mais damos ênfase ao diálogo aberto e direto com o pedestre. Propomos e escutamos, oferecemos e recebemos porque a rua é todos os que a transitamos, e é ali donde interagimos com o que deambula, a quem convidamos à participação. Assim incorporamos o conceito performático a nossas propostas de ações, intervenções e assinalamentos. Optamos agora por ficar perto do vizinho do bairro para recuperar juntos aqueles personagens e/ou acontecimentos que foram convenientemente esquecidos pela História Oficial. Acionamos desde a periferia urbana e através do diálogo direto com o pedestre anônimo. Porque acreditamos que a permanência da memória coletiva constrói identidades, fevereiro de 2006 [...].(GRUPO PERIFERIA)

Em palavras de Laura Polack (2004):

“[...] O grupo Periferia, formando parte da nova geração de ativismo artístico durante os últimos tempos, mostra que a memória não é só rememorar as coisas passadas, mas uma senda a seguir e a experimentar, uma luta pela democratização da memória social gestada a partir de uma autoria múltipla e diversa. Mas é inegável que a mediação da história impõe sua persuasão mediante a transformação estética que requer uma linguagem visual coerente; cabe se perguntar até que ponto é a linguagem de um monumento contínua na história. A imposição de um artificial e efetivo sentido de lugar constitui uma idéia de história fechada que afirma a estrutura de poder, tomando o tempo da história e, como se assim fosse, propagando-a em um presente estático. As ações artísticas do grupo Periferia conformam uma política que demanda uma tomada de consciência de nossas memórias identitárias e do nosso presente como uma questão integral para conseguir um futuro emancipatório [...]”.



Logo de uma performance que se fez a partir da Faculdade de Belas Artes da Universidade da Prata em comemoração dos 30 anos do golpe militar de 1976. A imagem está tomada dos chamados "siluetazas" que se fizeram na década de 80 vinculados ao tema das personagens desaparecidas na última ditadura militar Argentina.

Conclusão

No marco das poéticas contemporâneas da arte argentina, este conceito particular de memória construído a partir de duas recentes tragédias, dois atos de uma mesma tragédia, como foi a violação aos direitos humanos e sociais entre os anos 70 e 90, trata de dar sentido a uma nação a partir da dignificação de todos os cidadãos que a integram; materializa-se no dispositivo de valorização do espaço público a partir da ação performática. Uma poética que se apresenta no efêmero, que escapa à mercantilização da arte e a mantém unida à vida e à construção de cidadania cultural integrada e participativa.

Referências

AMIGO Cerisola, Roberto. *APARICION CON VIDA. Las siluetas de detenidos-desaparecidos*. Razón y Revolución N° 1, otoño de 1995. Reedición electrónica.

DIARIO La Prensa, 22.09.-83. En AMIGO Cerisola. *APARICION CON VIDA. Las siluetas de detenidos-desaparecidos*. Razón y Revolución N° 1, otoño de 1995. Reedición electrónica.

FANTONI, Guillermo. *Juan Pablo Renzi. Una obra de Vanguardia*. El ABC de los lectores. Año 1 número 1. Rosario. Diciembre 1992.

GRUPO PERIFERIA. www.grupoperiferia.com.ar, también en www.proyectorama.org

POLACK, Laura. *Arte Callejero en la Ciudad de Buenos Aires y Procesos de Sutura Ciudadana: un estudio de caso*. Actas II Jornadas Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 2004.

