

Rupturas, Limites e Tensões da Arte Efêmera no Brasil e na Argentina

Ruptures, Limits and Tensions of Ephemeral Art in Brazil and Argentina

Patrícia Teles Sobreira de Souza¹

Resumo: O artigo busca identificar e analisar produções artísticas brasileiras e argentinas de caráter efêmero, desde a década de sessenta até os anos oitenta. Entende-se como 'obra efêmera' produções transitórias e temporárias, tais como performances, *happenings*, instalações e trabalhos artísticos cuja temporalidade depende da resistência material do objeto. Diferente da pintura e da escultura clássica, onde o suporte é perene, e, portanto, perpetua no espaço-tempo. A partir do estudo das imagens propõe-se investigar as rupturas, limites e tensões das obras produzidas durante a ditadura militar no Brasil e na Argentina, e refletir sobre o caráter simbólico dos trabalhos que dialogam com o recente contexto político e social latino-americano.

Palavras-chave: arte efêmera, Brasil, Argentina, ditadura militar, imagem.

Abstract: The article seeks to identify and analyze Brazilian and Argentinean artistic productions of ephemeral character, from the sixties until the eighties. Transitory and temporary productions, such as performances, *happenings*, installations and artistic works, whose temporality depends on the material resistance of the object, are understood as 'ephemeral works'. Unlike painting and classical sculpture, where the medium is perennial, and therefore perpetuates in space-time. From the study of the images, it is proposed to investigate the ruptures, limits and tensions of the art works produced during the military dictatorship in Brazil and Argentina, and to reflect on the symbolic character of the works that dialogue with the recent Latin American political and social context

Keywords: ephemeral art, Brazil, Argentina, military dictatorship, image

¹ Patrícia Teles é uma artista transdisciplinar, doutoranda em Arte (Universidade de Brasília), mestre em Lenguajes Artísticos Combinados (Universidad Nacional de las Artes), especialista em Arte, Cultura e Sociedade no Brasil (Universidade Veiga de Almeida) e bacharel em Artes Cênicas – Direção Teatral (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

O período entre as décadas de 1960 e 1980 foi atravessado por transformações de pensamento, questionamentos e rupturas. Não somente no campo artístico, mas igualmente na esfera social, marcado, entre outros fatores, pelo pensamento pós-estruturalista, o movimento feminista, a emergência da cultura hippie e o fim dos grandes relatos legitimantes. Contudo, neste âmbito de transformações artísticas e manifestações sociais contra as guerras, os muros e o autoritarismo, diversos países latino-americanos viveram um momento particular de repressão militar, cujos levantes eram sufocados pela opressão ditatorial.

Neste contexto, o artigo discorre sobre a produção de obras efêmeras no Brasil e na Argentina durante um período de forte censura, violência e suspensão dos direitos civis. A partir disso, busca refletir sobre o caráter simbólico desses trabalhos no atual contexto social e político – no qual exposições e espetáculos cênicos são censurados e artistas hostilizados. Para este fim, fundamenta-se em conceitos empregados por Didi-Huberman para reflexionar sobre as imagens produzidas em ações efêmeras, que, para além de uma análise iconológica ou semiológica, visa discorrer sobre as significações não visíveis presentes nas imagens.

Subverter, Transcender e Colapsar

Subverter a lógica do mercado de arte e dos espaços museísticos engessados, do objeto de arte único e acabado em prol do processual, do precário e do transitório; transcender o pensamento do artista-gênio kantiano, dotado de talento para a “arte bela”; colapsar as categorizações e denominações artísticas em nome de novos predicados, na qual o corpo é suporte, o lixo é matéria e os espaços não estão restritos ao cubo branco. Todos estes atributos que caracterizam a arte contemporânea da segunda metade do século XX, são constantemente problematizados. Diante da nudez, das questões de gênero, e das múltiplas expressões artísticas, a sociedade questiona o que é arte, e, parece acreditar que é papel do artista evocar o belo. Por sua vez, os artistas adotam o mercado de arte, na qual os meios expressivos, que antes eram revolucionários, hoje são institucionalizados e obedecem a parâmetros pré-estabelecidos pelos museus e galerias (duração, tamanho, forma, etc.).

Neste contexto, surge a pergunta: é possível atribuir as obras efêmeras, produzidas há 30, 40, 50 anos, um “anacronismo simbólico”? Em outras palavras, as obras, apesar de efêmeras, conservam sua potência crítica na contemporaneidade e são passíveis de serem enriquecidas de significado? Para além das renovações estéticas, universais no campo da arte, a censura e a violência do regime militar tornaram a produção artística latino-americana singular. Aracy Amaral, no texto “Aspectos sobre o não-objetualismo no Brasil” (1981), afirma que:

as atuações que singularizam o não-objetualismo na América Latina das demais realizadas desde os anos 60 na Europa e Estados Unidos são as propostas em que emerge, integrada a criatividade, a conotação política em sentido amplo (de forma direta como através da metáfora). Seja no caso de artistas colombianos, como argentinos (de 68 a 73), como alguns brasileiros (década de 60 e 70), dentre os que conhecemos. Seus propositores, ao manifestar essa intencionalidade “política”, se revelam, assim, comprometidos com o aqui/agora, tornando suas propostas diversas daquelas procedentes da informação puramente cosmopolita. (AMARAL, 1981, p.2)

Certamente ações como “Cut Piece” (1965), de Yoko Ono, “Tap and Touch Cinema” (1968), de Valie Export e “Vagina Painting” (1965), de Shigeko Kubota, são performances que manifestam intencionalidade política, que refletem sobre a luta das mulheres em uma sociedade patriarcal. Contudo, os trabalhos estão fundamentados, como apontado por Amaral, em um caráter “cosmopolita”, isto é, o feminismo é um movimento universal e não localizado e, portanto, as artistas, ao trabalharem com esta temática, comunicam e reverberam seu discurso dentro de um âmbito global.

Por outro lado, obras do mesmo período – tais como “El encierro” (1968), da artista rosarina Graciela Carnevale e “Situação T/T 1” (1970), de Artur Barrio – possuem uma poética diretamente relacionada com os golpes civil-militares sofridos por seus respectivos países. Durante o “Ciclo de Arte Experimental de Rosario”, Carnevale trançou os espectadores em uma sala e foi embora (fig.1). Foi preciso quebrar a parede de vidro para que o público saísse do confinamento.

Aquí comienza la obra y esas personas son los actores. No hay posibilidad de escape, por lo tanto el espectador no elige, se ve obligado violentamente a participar. (...) Previne de antemano las reacciones, los riesgos, los peligros que esta obra podía implicar y asumí conscientemente la responsabilidad de lo que esto suponía. Pienso que fue elemento importante en la concepción de la obra consideración de los impulsos naturales reprimidos por un sistema social dirigido a crear entes pasivos, a generar la resistencia a actuar, a negar, en suma, la posibilidad de cambio. (CARNEVALE, 1968, s.p.)



Figura 1 – *El encierro* - Graciela Carnevale, 1968. Fonte: <<http://www.pipaprizo.com/2017/08/law-question-dura-lex-sed-lex-featuring-31-latin-american-artists/graciela-carnevale/>>

Já Artur Barrio provoca o “espectador” de sua obra por outro viés, diferente de Carnevale, sua ação não foi pensada para um espaço artístico, mas sim para as ruas. Durante o evento “Do Corpo à Terra” (1970), Barrio realizou a “Situação T/T 1”, na qual jogou trouxas ensanguentadas – compostas por tecido, cordas, carne, ossos, entre outros materiais – na beira de um riacho no Parque Municipal de Belo Horizonte. As trouxas chamaram a atenção dos transeuntes, da polícia e do corpo de bombeiros (fig.2). Neste trabalho, Barrio articula conceito e

plasticidade, em uma relação onde um não está em detrimento do outro. O objeto é o disparador da “situação” que, para além da trouxa visível e tangível, se perpetua na eficácia do seu poder simbólico.

Barrio situou seus objetos-trouxas dentro de um parque no Centro da capital mineira, dando foco ao objeto visível e tangível, que atrai o olhar dos transeuntes e evoca o invisível, os milhares de pessoas desaparecidas, mortas e torturadas durante a ditadura. Contudo, a imagem da obra de Barrio não se resume ao objeto-trouxa. Assim como “*El encierro*”, as fotografias evidenciam posturas corporais, a perplexidade diante de um acontecimento, a suspensão do cotidiano em virtude do inesperado. Imagens memoráveis de ações artísticas que revigoram e reinventam a arte na América do Sul.



Figura 2 – *Situação T/T 1* – Artur Barrio, 1970. Fonte: <<http://homelessmonalisa.com/obra/situacao-tt1-2a-parte/>>

Em 1983, durante a “*III Marcha de la Resistencia*” convocada pelas “*Madres de la Plaza de Mayo*”, os argentinos iniciaram uma prática artística conhecida como “*Siluetazo*”. Esta foi uma ação coletiva de protesto em prol dos 30.000 desaparecidos durante a ditadura militar. A ação consistia em desenhar sobre um papel, em escala natural, a silhueta de um corpo humano. Posteriormente, as “*silhuetas*” eram espalhadas em espaços públicos, tornando simbolicamente presente uma multidão de ausentes (fig.3). Assim como as trouxas ensanguentadas, as silhuetas salientam a questão dos desaparecidos, um problema fatídico que se mantém recorrente. Casos como de Amarildo no Brasil, torturado até a morte por policiais militares, e Santiago Maldonado, na Argentina, desaparecido após um confronto com a polícia.

Buntinx lee en la socialización efectiva de los medios de producción artística que implica el Siluetazo “una liquidación radical de la categoría moderna de arte como objeto-de-contemplación-pura, instancia-separada-de-la-vida”. Pero también la recuperación para el arte de una “dimensión mágico-religiosa que la modernidad le habría despojado”, reponiéndole a la imagen su carga aurática y su

valor taumátúrgico y prodigioso. (LONGONI; BRUZZONE, 2008, p.40)

As ações artísticas efêmeras da década de 1960, 1970 e 1980 tornaram-se imagens de luta, imagens registradas por meio da fotografia. Em “Diante da Imagem” (2013), Didi-Huberman (p.26) utiliza o termo “virtual” para definir “a potência soberana do que não acontece visivelmente. O acontecimento da *virtus*, do que está em potência, do que é potência”. Neste sentido, cabe refletir se a multidão de silhuetas “representam” o “encarnam” os desaparecidos, se a potência das imagens opera em uma esfera que transcende os limites do “visível” e do “legível”, do contorno delimitado do corpo.

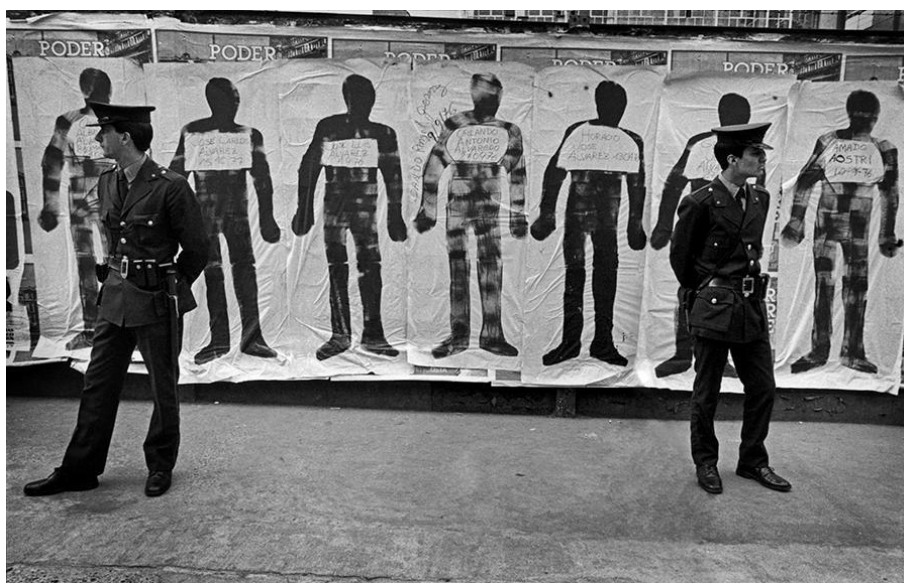


Figura 3 – Siluetazo – Foto de Eduardo Gil, 1983. Fonte: <www.eduardogil.com/siluetazo.html>

Em outubro de 2017, Didi-Huberman realizou, no SESC Pinheiros, em São Paulo, a conferência “Imagens e Sons como Forma de Luta”, em ocasião da exposição “Soulèvements” (Levantes), de curadoria do próprio historiador e filósofo de arte. Durante o colóquio, Didi-Huberman apresenta uma “montagem”² de imagens, na qual analisa os gestos dos braços erguidos de manifestantes em diversos trabalhos, de pintores como Goya, Picasso, Coubert e Delacroix, nos filmes “A Greve” (1925) e “O Encouraçado Poutemkin” (1925), de Sergei Eisenstein, na foto de Rose Zehner, tirada pelo fotógrafo Willy Ronis, e nas obras de artistas como Ana Mendieta e Helena Almeida. O autor conclui que as imagens devem transcender a mera função representativa, “as imagens funcionam psicicamente e socialmente como operadoras de ressubjetivação”.

Portanto, as imagens produzem memória e operam por meio da sua “eficácia visual” que, para além das obras pictóricas e escultóricas, está presente nos registros (fotográficos e videográficos) das obras efêmeras. Pensar a potência “virtual” das imagens pode ser o caminho

² A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.212)

para ressignificá-las na contemporaneidade. A arte efêmera latino-americana está repleta de imagens icônicas, que evidenciam tanto o passado como o presente, marcado pelas lutas sociais e pelas rupturas com os limites da própria arte.

Um exemplo de reativação das imagens está na obra, “*La familia obrera*” (1968) de Oscar Bony, apresentada na exposição “*Experiencias ‘68*”, no Instituto Di Tella, em Buenos Aires. Tratava-se de uma família – composta por um menino, um homem e uma mulher - exposta sobre um tablado (fig.4) com um cartaz escrito “*Por estar aquí este obrero cobra el doble de lo que recibiría por ocho horas de su trabajo*”.



Figura 4 – *La Familia Obrera* – Oscar Bony, 1968. Fonte: <https://www.clarin.com/ciudades/subversiva-familia-obrera-parise-secreta_buenos_aires_o_B1fKF89wXg.html>

A exposição foi considerada subversiva e censurada pelo governo militar, em repúdio aos censores, os artistas destruíram suas obras como um ato de protesto. Não obstante, a imagem da família trabalhadora permaneceu como potência, como gesto revolucionário. Graças ao registro fotográfico, a obra de Oscar Bonny se consolidou no imaginário artístico, social e político latino-americano. “*La familia obrera*” não “representou” ou “encarnou” uma família, tratava-se de fato de uma família de trabalhadores. Contudo, ao trasladar essa família do seu contexto cotidiano ao universo artístico, o artista ressignificou pai, mãe e filho e rompeu com a lógica da arte figurativa.

O primeiro golpe de estado na Argentina ocorreu em 1966, no qual o General Juan Carlos Onganía foi anunciado como presidente da nação. O governo, visando um corte de gastos, suspendeu subsídios e abriu a economia para o capital internacional. Milhares de funcionários públicos foram exonerados de seus cargos e inúmeras fábricas que pertenciam ao governo foram desmanteladas. O desemprego e a pobreza tornam-se latentes na Argentina. Em síntese, este seria o contexto histórico de “*La Familia Obrera*”, contudo, as imagens agenciam mais do que um passado, elas reverberam no presente, um presente de subtração dos direitos trabalhistas.

Trata-se de uma “imagem-sintoma”, que opera mediante uma “estranha conjunção da diferença e da repetição” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46), que, portanto, encontra filiações nas pinturas “*Sin Pan y sin Trabajo*” (1894), de Ernesto de la Cárcoba, “*Segunda Classe*” (1933), de Tarsila do Amaral, e nos quadros de família de Antonio Berni e Candido Portinari. “Em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros” (ibid.).

Outro trabalho conceitual de grande poder simbólico é “Ensacamento” (1979), do coletivo artístico 3NÓS3. O grupo utilizou sacos de lixo para ensacar cabeças de estátuas em São Paulo (fig.5).

Por definición, los monumentos oficiales raramente posibilitan una forma de participación en su creación y defienden un punto de vista singular, generalmente centrado en los grandes acontecimientos y en la historia de los “vencedores”. Sin embargo, al envolverlos en plástico, 3NÓS3 multiplicó las perspectivas de construcción de relatos más críticos sobre la ciudad y su memoria (...) (LONGONI et al, 2012, p.167)

“Ensacamento” – assim como as trouxas de Artur Barrio, e as silhuetas nas ruas de Buenos Aires – são ações urbanas que des-automatizam o olhar dos transeuntes, provocam uma fissura, um ruído na ordem vigente. 3NÓS3 engendra um gesto iconoclasta, que se apropria da figura dos “vencedores” para discorrer sobre a situação do país.

Com o golpe militar, as vanguardas artísticas adotam a intervenção urbana, os *happenings* e as ações performativas como mecanismos de afirmação contra a ditadura. A arte latino-americana tornou-se meio de protesto e resistência. Dentre as manifestações mais pujantes está “Tucumán Arde” (1968), uma exposição coletiva realizada na CGT (*Confederación General del Trabajo*) de los Argentinos, em Rosário e, posteriormente, na capital portenha. No caso de Buenos Aires, a mostra durou apenas algumas horas em virtude da pressão do estado para o fechamento da mesma.

A província de Tucumán foi uma das mais prejudicadas pelo governo neoliberal de Onganía, responsável pelo desmonte dos engenhos de açúcar, principal fonte de renda dos trabalhadores da região. Em oposição ao mascaramento da situação precária da província – realiza por meio da publicidade do governo, cujo slogan era “Tucumán, el jardín de la República” – um coletivo de artistas de vanguarda organizou uma expedição para produzir registros fotográficos, fílmicos e entrevistas que documentassem a negligência do governo em relação aos tucumenses.



Figura 5 – Ensacamento – 3NÓS3, 1979 Fonte:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1918808-novo-ciclo-de-debates-ilustrissima-fgv-e-mais-seis-indicacoes-para-a-semana.shtml>>

Além das imagens produzidas na expedição, durante a mostra foram expostos cartazes que continham frases, tais como: “*Visite Tucumán jardín de la miseria*” e “*En Tucumán 65.000 desocupados*”. Também foram realizadas ações que buscavam “despertar” o público, entre elas, servir café amargo e apagar a luzes em intervalos de tempo que remetiam, simbolicamente, ao intervalo de tempo em que uma criança morria em Tucumán. A exibição operava em um caráter informativo por meio de imagens documentais.

nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.209)

O discurso informativo de Tucumán Arde era direto, por outro lado, alguns artistas organizaram suas obras por meio de metáforas. Em “O Sermão da Montanha: Fiat Lux” (1973-79), de Cildo Meireles, o artista empilhou no centro de uma sala, dezenas de caixas de papelão que continham um total de 126 mil caixas de fósforo da marca Fiat Lux. As pilhas de caixas formavam um grande cubo que, segundo Amaral (1981, p.13), “significava a forma dominante do ambiente tenso, guardado por seis ‘policiais’ vestidos a caráter, como civis, ‘vigiando’” atentamente os observadores da proposta. Os homens que “protegiam” a estrutura inflamável, mantinham uma das mãos dentro do paletó, um gesto que aludia ao porte de arma de fogo (fig.6).

Nas paredes foram pendurados oito espelhos que continham citações extraídas do “Sermão da Montanha”, passagem bíblica do evangelho segundo São Mateus (Mateus-5, 3-10). O piso foi revestido com uma superfície áspera, uma lixa. “O ruído dos pés dos seguranças sobre as lixas que recobrem o chão lembra o som do fósforo sendo acessado na caixa, de tal modo que sua própria vigilância, longe de tranquilizar, gera ansiedade e medo” (SCOVINO, 2009, p.9).



Figura 6 – O Sermão da Montanha: Fiat Lux – Cildo Meireles, 1979 Fonte: <<http://reptileditora.com.br/arte-brasileira-na-ditadura-militar.html>>

Dentre as obras efêmeras apontadas neste estudo, “O Sermão da Montanha: Fiat Lux” é a única que articula aspectos corporais, visuais, verbais e sonoros, porém, é por meio do registro visual que se tem dimensão da “virtualidade” do trabalho. Cildo Meireles, rompeu com as categorias artísticas ao apresentar uma “instalação cênica”, que articula ficção e realidade. Os “atores” representavam figuras de poder, contudo, a ameaça de incêndio era um risco presente na obra de Meireles.

Os trabalhos descritos apresentam uma visão resumida da produção efêmera brasileira e argentina. Ao contrário de obras como a dos artistas neoconcretos, são produções cujo sentido se atrela ao território que ocupam, portanto, exibi-las em outros países acarretaria uma perda simbólica. A poéticas das obras, assim como a eficácia das imagens, está vinculada à cultura e à vivência de um povo. Não obstante, o modo como os artistas imbricam “arte como ideia e arte como ação”, potencializa o pensamento ao redor das rupturas, dos limites e das tensões na história da arte, não somente latino-americana, mas universal.

Referências

- AMARAL, Aracy. **Aspectos do não-objetualismo no Brasil**. 1981. Disponível em <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1111221/language/en-US/Default.aspx>> Acesso em: 12.nov.2017
- CARNEVALE, Graciela. **Graciela Carnevale: 7 al 19 de octubre. Rosario, 1968**. Disponível em <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/753392/language/es-MX/Default.aspx>>. Acesso em: 12.nov.2017
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **Diante do Tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa do Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG**, vol.2, n.4, p.206-219, 2012.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano XV, n.17, p.128-137, 2008.
- LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A Desmaterialização da Arte. In: **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano XX, n.25, p.151-165, 2013.
- LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (Org.) **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- LONGONI, Ana et al. **Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.
- SCOVINO, Felipe. Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. **Revista Poiésis**, n.13, p.159-172, 2009.