

## Relações políticas nas práticas conceituais artísticas latino-americanas

Deborah Moreira de Oliveira

### Introdução

Esse artigo objetiva-se investigar algumas proposições políticas da teórica belga Chantal Mouffe em seu livro *prácticas artísticas y democracia agonista*<sup>1</sup>, atreladas a certos trabalhos artísticos conceitualistas emergentes no América Latina a partir de 1960. Portanto, fora utilizado como recorte práticas do artista brasileiro Cildo Meireles; dos artistas argentinos Edgardo Antonio Vigo, e Horacio Zabala; e a obra coletiva “Tucumán Arde”.

Os conceitualismos, como discute o teórico espanhol Simon Marchán Fiz<sup>2</sup>, elaboram circunstâncias que diferem-se da arte conceitual produzida no âmbito americano e europeu. Esse autor refere-se a essa manifestação, como “conceitualismo ideológico”, essa denominação é atribuída ao caráter engajado que os conceitualismos fomentavam. Marchán Fiz defende que os conceitualismos emergem-se de sociedades “periféricas”, e suas características problematizam aspectos da institucionalização da arte, das definições sociopolíticas do seu território, do objeto artístico, e da hegemonia provinda dos Estados Unidos e da Europa.

A teórica mexicana Mari Carmen Ramirez, em seu artigo “Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina”<sup>3</sup>, defende que na América Latina os conceitualismos ganharam contornos derivados da situação colonial, e dos regimes ditatoriais que residiam em muitos países latino-americanos. Tanto Mari Carmen Ramirez, como Simon Marchán Fiz, discutem que essas práticas se formularam a partir da junção de arte e vida, justamente por fomentarem discussões extra-artísticas, como o enfrentamento aos regimes políticos.

## O político e a política

Para iniciarmos o debate, será preciso uma contextualização mais geral das teorias de Mouffe. Vale considerar, primeiramente, que a teórica belga aponta diversos problemas nas vigentes políticas liberalistas, como por exemplo, seus preceitos de individualismo e racionalismo. Para a teórica, um dos aspectos mais problemáticos que muitas teorias liberais teriam promovido seria o essencialismo. Segundo Mouffe, “o essencialismo revelaria uma concepção de sujeito como uma categoria transparente que poderia transmitir um significado homogêneo no campo total de sua conduta ao ser a origem de suas próprias ações” 4.

A teórica critica, sobretudo, a universalidade que incidiria no conceito de essencialismo, e argumenta que muitos liberalistas teriam objetivado a configuração de um consenso racional para a minimização das divergências recorrentes na sociedade. Mouffe aponta isso como um fator problemático, justamente pela tentativa de sublimação das diferenças que ocorreriam a cada subjetividade.

Para Mouffe<sup>5</sup>, a objetividade social seria constituída mediante atos de poder, e em toda objetividade social estariam presentes os indícios de uma exclusão. A teórica afirma que as relações externas participariam tanto das constituições identitárias quando das formações sociais, abalando os pressupostos de objetividade social, o que contrariaria também aqueles que conceberiam as identidades como pré-constituídas, como é argumentado no seguinte trecho: “Porque se o exterior constitutivo está presente no interior como possibilidade sempre real, o interior se converte em um acordo puramente contingente e reversível”<sup>6</sup>.

Essas colocações alegariam a existência de categorias que são excluídas da nossa constituição pela hegemonia dominante. Entretanto, elas poderiam vir à tona e se manifestar na ordem do poder. Logo, o que Mouffe defende seria o estabelecimento de uma democracia pluralista, que lide com a diferença das concepções de poder. Porém, não de forma a suprimi-las, mas, sobretudo, de forma a compreendê-la como constitutiva do social, visando o reconhecimento dessas formas de poder, e também a necessidade de transformações das mesmas.

A concepção de antagonismo empregada por Mouffe surge dessas relações de poder que seriam excluídas do projeto hegemônico atual. Muitos liberais teriam tratado as tramas antagônicas como algo problemático, buscando-se, assim, a minimização desses

efeitos, por via de debates e acordos racionais sobre os princípios, para que, dessa forma, fosse possível a administração do pluralismo das sociedades modernas<sup>7</sup>.

Segundo Mouffe, isso conceberia uma tentativa de aniquilar “o político”. Pois, nessas ações, estariam situadas as tentativas de dissolução de uma sociedade plural, para a emergência de uma sociedade universalista, individualista, e consensual.

De acordo com a teórica, essa tentativa estaria inevitavelmente fadada ao fracasso, já que não reconheceria a relação entre o político e os antagonismos. Quando Mouffe discute as concepções que Carl Schmitt elabora em torno de “o político”, revela que a dimensão do “político” tem a ver com os antagonismos presentes nas relações sociais, como por exemplo, nas religiosas, morais, econômicas, étnicas, etc.<sup>8</sup>, como Mouffe ressalta no seguinte trecho:

O político tem a ver com a dimensão do antagonismo presente nas relações sociais, como uma possibilidade sempre presente de que uma relação “nós/eles” se construa em termos de “amigo/inimigo”. Negar esta dimensão de antagonismo não o faz desaparecer, só leva a impotência ao reconhecer suas distintas manifestações e de tratar com elas. Isto explica que um enfoque democrático tenha que aceitar o caráter indelével do antagonismo.<sup>9</sup>

Portanto, como Mouffe defendera acima, o antagonismo estará sempre presente como uma possibilidade, apesar das diversas tentativas de sublimação do mesmo. E, é nesse ponto, que a autora distingue as concepções de “o político” e “a política”, como apresentado abaixo:

Com a expressão “o político” me refiro a dimensão de antagonismo inerente a toda sociedade humana, um antagonismo que, como dito, pode adotar múltiplas formas e pode surgir em relações sociais muito diversas. “A política”, por sua parte, se refere a um conjunto de práticas, discursos e instituições que tentam estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que sempre são potencialmente conflituosas, já que se vêm afetadas por a dimensão de “o político”.<sup>10</sup>

Desse modo, o conceito de “a política” se configuraria de forma diferente, dependendo do projeto democrático que vem sido exercido na sociedade. Mouffe utiliza o

conceito de “exterior constitutivo” concebido pelo filósofo francês Jacques Derrida, para explicar que qualquer criação de identidade implica no estabelecimento de uma diferença, que acaba sendo por vias hierárquicas, como por exemplo: forma e matéria, branco e negro, mulher e homem, etc.<sup>11</sup>. Deste modo, qualquer identidade é relacional, e a diferença é uma condição prévia para a existência de uma identidade. Essa diferença seria denominada como “outro”; esse “outro” comporia nosso exterior constitutivo, e poderia sempre se converter em uma relação de antagonismo, justamente, quando percebido como alguém que questionaria e ameaçaria nossa identidade. A partir disso, a relação “nós/eles” passaria a ser política, e se converteria na relação “amigo/inimigo”<sup>12</sup>.

“A política” se manifestaria, portanto, com objetivo de organizar e ordenar as relações humanas. Para Mouffe, a ordem da política não deve agir de forma como muitos racionalistas têm defendido, para alcançar um consenso racional sem exclusões, algo que para a teórica, seria impossível.

No entanto, ainda que reconheça a importância do antagonismo, Mouffe considera que a política deve agir de maneira que o outro não seja percebido como inimigo que se deva destruir, mas sim como um adversário, como alguém cujas ideias combateríamos, mas não questionaríamos seu direito a defendê-las. Nos argumentos da autora, precisaríamos operar uma transformação do “antagonismo” em “agonismo”, ou seja, ao invés de termos uma luta entre inimigos, teríamos uma disputa entre adversários

.Acerca disso, Mouffe acrescenta:

(...) A principal tarefa da política democrática não é eliminar as paixões nem as relegar na esfera privada para ser possível o consenso racional, sim mobilizar tais paixões de modo que promovam formas democráticas. A confrontação agonística não põe em perigo a democracia, mas na realidade é condição prévia para a sua existência.<sup>13</sup>

Dessa forma, o que Mouffe propõe com a confrontação agonística, é o estabelecimento de uma democracia pluralista, antiessencialista, e que a aceitação do outro não seja limitada a tolerar as diferenças, mas sim celebrá-las positivamente. O agonismo conteria, de certa forma, o potencial violento que existe nas relações antagonistas de identidade, reconhecendo a legitimidade de seus oponentes.

Acerca do modelo agonístico, Mouffe argumenta:

Um modelo agonístico de democracia reconhece o caráter contingente das

articulações da hegemonia político-econômica que determinam uma configuração específica da sociedade, num dado momento. Elas são construções precárias e pragmáticas que podem ser desarticuladas e transformadas como resultado de uma luta agonística entre os adversários. Contrariando os vários modelos liberais, a abordagem agonística que defendo reconhece que a sociedade é sempre politicamente instituída e nunca esquece que o terreno no qual as intervenções políticas tomam forma é sempre resultado de práticas hegemônicas anteriores, que jamais são neutras. Por isso, nega a possibilidade de uma política democrática sem adversários e critica aqueles que, ao ignorar essa dimensão da 'política', a reduzem a um conjunto de movimentos supostamente técnicos e de procedimentos neutros.<sup>14</sup>

Em “Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica”, o terceiro capítulo do livro *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Mouffe discute a possibilidade das práticas artísticas poderem desempenhar um papel crítico na sociedade atual. Mouffe comenta, logo de início, que muitos teóricos argumentam que as práticas artísticas críticas seriam automaticamente recuperadas e neutralizadas pelo capitalismo – visto que as práticas artísticas e culturais teriam tornado importantes recursos de valorização do capital – e que a crítica artística também tornara-se um elemento importante para a produção capitalista. Apesar dessas constatações, Mouffe afirma que para que as práticas artísticas façam uma intervenção eficaz seria necessário partir do entendimento da dinâmica de uma política democrática, que se estabeleceria com o reconhecimento de “o político” na sua dimensão antagonista.

Neste sentido, a respeito das relações entre a ideia de agonismo e a arte crítica, Mouffe explana que:

De acordo com a abordagem agonística, a arte crítica é a que fomenta o dissenso que torna visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e apagar. Está constituído por uma diversidade de práticas artísticas encaminhadas a dar voz a todos os silenciados no quadro da hegemonia existente.<sup>15</sup>

Dessa maneira, muitas práticas artísticas incorporariam essas circunstâncias, como podemos observar nas formas de ativismos artísticos vigentes, que discutem questão tais como a realidade social, feminismo, homossexualidade, condições étnicas, religiosas, investigação da própria condição política da arte, dentre outras. Todas essas práticas seriam capazes de alavancar intervenções agonísticas no espaço público.

É importante assinalar que, segundo Mouffe <sup>16</sup>, os campos da arte e política, não se constituem separadamente, pois, existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética. Portanto, para a teórica, o termo “arte política” seria indevido, pois não existiria uma distinção entre “arte política”, e “arte não política”.

Acerca do papel das práticas artísticas na constituição de um espaço agonístico, Mouffe complementa:

Ao contrário, uma vez que se concebe a luta política conforme a abordagem hegemônica que se tem delineado, resulta possível entender o lugar decisivo da dimensão cultural na criação de uma hegemonia, e ver por que os artistas podem desempenhar um papel importante na subversão da hegemonia dominante. Em nossas pós-democracias, essas que se celebram um consenso pós-político como um grande avanço para a democracia, as práticas artísticas podem interferir a imagem agradável que o capitalismo das grandes empresas está tentando difundir, ao situar em primeiro plano seu caráter repressivo, e também podem contribuir, de formas diversas, na construção de novas subjetividades. Essa é a razão pela qual as considero uma dimensão decisiva do projeto democrático radical.<sup>17</sup>

As práticas artísticas seriam, portanto, efetivas na consolidação de uma nova hegemonia, que enfrentaria a hegemonia dominante. Mesmo quando essas operariam por meios difundidos do capitalismo, elas possuiriam potencial de estabelecer relações que tornariam visíveis exclusões provenientes da hegemonia dominante.

### **Antagonismos nas práticas conceituais latino-americanas**

Como fora comentado acima, Mouffe defende que a produção artística teria capacidade de subverter a hegemonia dominante, e de apresentar confrontações antagonistas acerca das políticas vigentes. Isso se torna mais evidente quando pensamos na produção conceitual latino-americana, denominada como “conceitualismos” por diversos teóricos, justamente por serem manifestações que, também pretenderam discutir as realidades políticas dos países que, no nosso recorte geográfico da América latina, passavam por períodos de dificuldade sociais e econômicas.

## Cildo Meireles e suas inserções em circuitos ideológicos

O artista brasileiro Cildo Meireles produziu dois trabalhos que empregam novas noções acerca do objeto artístico. Essas duas produções (*Projeto Coca-Cola*, e *Projeto Cédula*) fazem parte do seu projeto *Inserções em circuitos ideológicos*. O artista atuou no período da ditadura militar brasileira, e essa produção designa funções sociais às práticas artísticas.

*Projeto Cédula* (1975) e *Projeto Coca* (1970) se constituem de interferências em objetos utilizados cotidianamente, que possuíam caráter retornável, como as antigas garrafas de Coca-Cola que poderiam ser reutilizadas, ou então o dinheiro, que está sempre em circulação. As interferências se consistem de frases com potencial crítico. Como as que se inserem nas cédulas “quem matou Herzog?” ou então, “Yankies go home!” (Nesse caso, a inscrição ocorreu na cédula de dólar, além de aparecerem nas garrafas de Coca-Cola), dentre outras.

Esses projetos se desenvolvem a partir de interessantes tramas que discutem o público como corpo social, e não apenas como consumidor. Nos respectivos trabalhos a arte chega ao público/espectador, e não o contrário, o que atinge mais camadas sociais em contato com a prática artística. No texto “Inserções em circuitos ideológicos (1970)<sup>18</sup>”, Cildo Meireles discute o aspecto transgressor da obra, pois ressignificaria objetos mercantis afim de elaborar uma consciência, em oposição a sua função industrial, que resultaria num efeito alienante.

Meireles destaca a importância de um circuito que não dependeria de nenhum tipo de controle centralizado, revelando que a importância do trabalho está contida na concepção de circuito por ele explorada, pois os circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções. O circuito estabelecido por Cildo Meireles contrapõe-se aos circuitos de arte sacralizados, fomentados pelos museus e galerias.

Mari Carmen Ramirez<sup>19</sup> constata que no trabalho de Meireles, e na produção conceitualista latino-americana, há aproximações com as proposições de Duchamp acerca do *Readymade*. Ramirez frisa que os artistas conceitualistas não estavam preocupados com a produção de objetos artístico, mas sobretudo, com a apropriação de objetos e formas já existentes, como parte de uma abrangente tática de significação.

Segundo Ramírez, haveria uma distinção na utilização do *readymade* por parte dos artistas latinos, principalmente por Meireles. A teórica defende que muitas vezes esses objetos são reintroduzidos no circuito cotidiano, atribuídos de novos significados que portam contextos políticos e sociais específicos. O que se difere do *readymade* de Duchamp ou de artistas conceituais, que fora direcionado muitas vezes às instituições artísticas. Apesar da utilização do *readymade* na produção de Cildo Meireles, o artista afirma que o trabalho artístico não estaria no objeto e sim na prática.

Como nesse trecho, Meireles explicita:

Tal como eu tinha pensado, as "Inserções" só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem. Uma outra coisa que se coloca, então, é a ideia da necessidade do anonimato. A questão do anonimato envolve por extensão a questão da propriedade. Não se trabalharia mais com o objeto, pois o objeto seria uma prática, uma coisa sobre a qual você não poderia ter nenhum tipo de controle ou propriedade.<sup>20</sup>

Logo, a produção de Cildo Meireles norteia aspectos interessantes, primeiramente no nosso contexto brasileiro, quando o artista pensa em um circuito para o estabelecimento de uma produção crítica, em um período de alta censura e conturbações política. Segundo, por utilizar ideias como *readymade* em contextos que portam certo caráter ativista, desdobrando assim táticas que emergem da lógica duchampiana.

Acerca das constatações de Mouffe, esse trabalho norteia uma concepção interessante de espaço público. Mouffe<sup>21</sup> discute que o espaço público agonístico é um campo de batalha em que diferentes projetos hegemônicos seriam confrontados. Ela também acentua que não existe um único espaço público, mas sim que, na abordagem agonística, os espaços públicos são sempre plurais, e o confronto agonístico tem lugar na multiplicidade de superfícies discursivas.

Dessa forma, Cildo Meireles, ao tentar constituir um espaço alternativo de veiculação artística, também alavancaria uma confrontação ao espaço dominante. E não apenas nas dimensões artísticas, visto que em seu trabalho constitui-se de frases com caráter antagônico às políticas estabelecidas no período, como a célebre frase "Quem matou Herzog?" na cédula de cruzeiro (*Projeto cédula*, 1975). Isso traz à tona uma exclusão que era constantemente suprimida no período militar brasileiro. Logo, esse trabalho, encontra-se atravessado pela dimensão de "o político" de Mouffe. Isso torna-se

interessante, pois esse caráter antagônico se manteve presente mesmo em um dos períodos de maior tentativa de aniquilação do caráter político.

As instituições que representariam “a política” nesse período não agiriam de forma a tentar modificar esse antagonismo presente nas relações humanas, de maneira a conceber um espaço agonista. Muito pelo contrário, esse período foi realmente marcado por muita repressão às manifestações antagônicas. Mas isso não seria capaz de dissolvê-las, como foi observado nos desdobramentos desses antagonismos na produção de Cildo Meireles. As práticas artísticas possibilitaram uma reflexão sobre onde o antagonismo poderia ascender, já que o espaço político do período nem seria sequer consensual (visto que no Brasil, o golpe militar foi implantado de forma autoritária). Essas formulações de circuitos alternativos se apoiam na sempre possibilidade da ocorrência do antagonismo.

### **Os assinalamentos de Edgardo Antonio Vigo**

As ideias que envolvem a concepção de “assinalamento”, propostas pelo artista argentino Edgardo Antonio Vigo, são enaltecidas em seu “programa estético revulsivo”, onde o autor se situa como “desfazedor de objetos”, denominando sua produção como “coisas”<sup>22</sup>. Vigo promove uma arte transgressora, baseada em atacar a integridade do valor arte, desestabilizar os papéis tradicionalmente atribuídos ao público e sua experiência estética. Por essas razões, o artista buscava na sua produção condições como participação ativa do espectador, trabalhos com materiais ignóbeis e tocáveis, e a transmissão desses conteúdos via novas redes de circulação fora dos circuitos artísticos legitimados<sup>23</sup>.

Segundo Fernando Davis, a noção de assinalamento do artista seria derivada da percepção de que não precisaria mais construir objetos, e sim apropriar-se de objetos dos cotidianos, a fim de acabar com as noções em torno de “criadores e consumidores” que os envolveriam, e com a cisão arte/vida, presente em uma tradição que fortifica “arte” e “realidade” como polos de uma abstrata dicotomia<sup>24</sup>.

Seu primeiro assinalamento teria ocorrido a partir de um convite difundido por um jornal e uma rádio de La Plata, visando reunir pessoas para a observação de um objeto corrente do cotidiano urbano, um semáforo. Tal proposta reforça o discurso de Vigo de não mais construir objetos (os quais ele o denominaria de “imagens alienantes”) e sim

assinalar os objetos ao seu redor, enaltecendo a possibilidade de uma intencionalidade estética provinda desses objetos, e não apenas seu caráter prático-utilitário.

Acerca do assinalamento de Vigo, o crítico Fernando Davis constata que:

Ao direcionar o olhar pela simples ação de assinalar o semáforo, Vigo propõe ativar fora de seu registro técnico-instrumental, outras dimensões vedadas ou neutralizadas pela familiaridade do objeto mesmo. Em tal sentido, assinalar supõe um olhar com estranhamento os objetos e o entorno comuns mediante uma operação reflexiva voltada para desabituar a ordem naturalizar, a “revulsionar” a cotidiana adequação a práticas e normas instituídas.<sup>25</sup>

Em *Senãlamiento I. Manajo de semáforo* (1968) também é observado circunstâncias que reatualizam e estendem as percepções do *readymade* de Duchamp. Vigo trabalha potencializando os objetos do cotidiano, os descontextualizando de sua função utilitária, o que lhe torna muito próximo ao que Duchamp realizara em *A fonte* (1917).

Entretanto, o assinalamento de Vigo, instaura-se em ocasionar um estranhamento de um olhar outro sobre o objeto cotidiano, e não trata-se de alterar ou desviar a presença ou a circulação do objeto. O que distingue-se do *readymade*, e sua inscrição no espaço “neutro” do museu, produz um embate que discute as formas legitimadas de arte e de consumo artístico. O assinalamento expande os limites da instituição de arte por outra perspectiva, como Fernando Davis<sup>26</sup> mesmo enuncia:

“assinalar(...) procura potencializar a alteridade do objeto por sua presença no contexto corrente da rua, onde o contraste saturado de registros visuais e sonoros anula a possibilidade de toda a intimidade sensível como “obra”, para fazer explodir as significações no espaço da vida social”.

A noção de “assinalamento”, formulada pelo artista argentino Edgardo Antonio Vigo, também consistiriam de uma prática antagonista, visto que direciona diversas críticas à instituição artística (e ao estatuto de seus objetos, que, como anteriormente comentamos, Vigo denominava “imagens alienantes”), assinalando situações cotidianas como produções artísticas. Na relação dessas situações com objetos, ele os defende atribuindo-lhes o caráter de “coisas”. Mas essa estratégia amplia-se a denotar antagonismos nos conflitos inseridos na Argentina, como em *Senãlamiento XI. Souvenir de dolor* (1972) que o artista realiza em referência ao massacre de Trelew, no qual foram assassinados dezesseis guerrilheiros detidos num presídio de Rawson<sup>27</sup>.

Sobre o *Senalamiento VI Souvenir de dolor*, o crítico Fernando Davis constata que:

A nova disposição do assinalamento se apresenta como uma sorte de “estande de tiro”: uma metralhadora de brinquedo montada sobre um tripé aponta para a figura na parede, enquanto que sobre o chão, em ambos lados do objeto, localizam-se os nomes dos guerrilheiros fuzilados. A opção limite do assinalamento apresenta um deslocamento tático com relação às suas formulações primeiras em 1968: o “gesto revulsivo” já não passa (somente) por desorganizar as práticas correntes nos registros insubordinados da deriva poética, mas também por problematizar o espaço da arte com as marcas “enquanto a realidade imediata está quente”. Assim, a “prática revulsiva” disputa com sua densidade conflitual na incorporação de um “fora” que já não é percebido como tal, mas como uma dimensão ineludível que interpela a obra desde dentro e a rearma em suas opções radicalizadas.<sup>28</sup>

A imagem que se apresentara na parede era uma xilografia com a imagem de Che Guevara interceptada por perfurações que simulavam impactos de bala, e ao lado, estava escrito “TRELEW” com uma grande fonte.

É possível, portanto, observamos nesse trabalho o engendramento de uma percepção da arte como capaz de incorporar uma situação social. E mais do que isso, a incorporação que essa prática artística realiza, age de maneira crítica, visto que o que se sucedeu em Trelew teria sido uma tentativa de ofuscação dessa inscrição do “político”, sobretudo o caráter antagônico, que os guerrilheiros conceberam. Provavelmente, nesse massacre é possível observar também a noção do “guerrilheiro” como inimigo do governo. Portanto, o que Vigo realizaria também, ao incorporar certo ativismo no procedimento de assinalamento, seria uma crítica ao modo como a política vigente lida com a dimensão antagonista de “o político”. Ao reafirmar esse posicionamento, o artista também é atravessado por essa dimensão.

Outra produção de Vigo que observa-se a manifestação de “o político” é quando ele propõe a síntese geométrica de uma garrafa com o funil aberto com um orifício circular, seguida por um texto: “O próprio MILITANTE/COMPANHEIRO deve encher com seu sangue essa GARRAFA/BOMBA. Sua ativação constante fará desaparecer o objeto para tornar sua circulação sanguínea um detonador”. Nessa produção, Vigo estabelece uma analogia com o sangue do militante e o combustível que ativa o coquetel molotov. Nessa perspectiva, Vigo discute a respeito da militância estar agregada à camada artística, como se as perturbações políticas incidissem no corpo dos sujeitos.

## Horacio Zabala

Outro trabalho que deriva dessas condições de reivindicações, e pensa novamente essa recorrente alusão à garrafa de coquetel molotov, é o *25 botellas vacías y três usos posibles* (1973) de artista argentino Horacio Zabala. O trabalho consiste de três fotos cada qual apresentando uma garrafa de vidro. Em cada uma delas existe uma etiqueta com a descrição dos seus conteúdos: uma conteria vinho, outra água e flor, e a outra nafta. A garrafa posicionada ao centro é a que sugere a produção de garrafas de coquetel molotov com nafta. Além disso, ao chão estão dispostas 25 garrafas vazias para que o público as levassem e as preenchessem com o conteúdo escolhido.

No texto “La calle em el museo”, capítulo do livro *Vanguardia y Revolucion*<sup>29</sup> de Ana Langoni, Zabala afirma que:

A garrafa de vinho era (ou significava) a possibilidade de “mudar” o mundo exterior a partir do álcool, ou seja, do mundo interior. A garrafa com uma flor falava da possível beleza do mundo exterior a partir uma harmonia com meu mundo interior. A garrafa com nafta falava da possibilidade de trocar pela violência do mundo exterior.<sup>30</sup>

Segundo Ana Langoni<sup>31</sup>, a obra assinala três usos utilitários e simbólicos do objeto, que contradizem a doutrina funcionalista-racionalista do desenho e da arquitetura. Langoni ressalta que: “o mesmo objeto pode ter funções diferentes que dependem do contexto histórico, e da vontade do portador”<sup>32</sup>. No trabalho, um texto de Zabala acompanha as garrafas, esse texto proclama: “A prática artística se consiste em integrar uma linguagem poética de investigação e uma política clara e concreta. [...] O produto artístico, será então a realização das relações que comumente se representam nas consciências”<sup>33</sup>.

Um fator interessante dessa instalação, é que em uma das reedições, ele trocou as usualmente garrafas de vinhos utilizadas, por garrafas de Coca-cola, dessa forma, produzindo uma alusão à *Inserções em circuitos ideológicos* de Meireles, onde, segundo Langoni, Zabala compartilha a ideia conjuntamente de Meireles, de apropriar-se de um símbolo da cultura imperialista, para utilizar contra essa mesma cultura, como um artefato político.

Esse trabalho evoca novamente essas condições do “o político”, e ele é interessante, pois interpela o espectador o que realizar com essas garrafas, dessa forma, enaltecendo escolhas que também possam levantar o caráter antagonico do espectador. Como Langoni comentara acima, essas escolhas dependeriam do contexto histórico e da vontade do portador. Logo, visto os problemas que estariam atrelados à Argentina naquele período, ainda mais quando pensamos sobre o massacre de Trelew, que fora um dos contextos dessa obra, o espectador poderia rebelar-se ao entrar em contato com a obra. Portanto, a obra mediaria essa ativação de “o político”, assim, convidando para certa liberação do antagonismo existente no público.

### **A proposta coletiva *Tucumán Arde***

*Tucumán Arde* (1968) constitui-se como uma obra coletiva, que discute os conflitos que incidiam na província argentina Tucumán. Segundo Simone Abreu (2011), a economia da região era marcada pela atividade agrária, entretanto, a partir do governo ditatorial de Juan Carlos Organía, Tucumán passou por inúmeras dificuldades políticas e econômicas, justamente, pelo desdobramento da “Operacion Tucumán”, um projeto que defendia aceleração industrial, mas que teria ocasionado a substituição da dependência da burguesia nacional pelo capital norte-americano, resultando em fechamentos de pequenas e médias empresas da região. Essas circunstâncias também reverberaram nos fechamentos dos engenhos açucareiros, o que teria provocado muito desemprego e fome em Tucumán.

Ainda de acordo com Abreu, as investigações acerca de Tucumán teriam reunido grupos de periodistas, artistas e sociólogos, para a realização de ações que objetivavam denunciar a distância entre a realidade de Tucumán e o que a política discursava. O projeto *Tucumán Arde* teria se iniciado em um encontro em Rosário, onde teria se formado o coletivo composto por León Ferrari, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby, Martha Greiner, Norbertto Puzzolo, Maria Teresa Gramuglio, Nicolás Rosas e Juan Pablo Renzi. No manifesto redigido por Maria Teresa Gramuglio e Nicolás Rosas, os artistas discutem a potência da violência para a criação estética, observando que a violência pode substituir um sistema de cultura oficial por uma cultura subversiva, que alavancaria uma arte “verdadeiramente revolucionária”. O coletivo visaria produzir para um público maior, atingindo as camadas sociais mais desfavorecidas, rompendo com a “burguesia consumidora de cultura”<sup>34</sup>.

O que se buscava, portanto, com *Tucumán Arde* seria um circuito sobreinformacional que revelaria as condições da província de Tucumán, invisibilizadas pelos órgãos midiáticos, fomentados pela classe burguesa e o poder oficial. Antes de viajarem para Tucumán, os artistas teriam coberto as paredes das cidades de Rosario e Santa Fé com a frase *Tucumán Arde*, uma primeira ação para denunciar as condições presentes naquela região.

Durante o percurso da viagem a Tucumán, os artistas teriam coletado informações, com auxílio de técnicos e especialistas, a fim de salientar a realidade social que residia na Província. Segundo Abreu<sup>35</sup>, as ações dos artistas teriam culminado com uma conferência onde ressaltariam o repúdio à cumplicidade dos meios culturais, que colaboravam com a perduração de uma situação vergonhosa e degradante para a população trabalhadora de Tucumán. Essas ações foram realizadas conjuntamente com estudantes e trabalhadores de Tucumán.

As operações desdobradas pela viagem à Tucumán foram difundidas em sindicatos e em centros estudantis, mas também deram origem à mostra na sede do C.G.T. (*Confederación General del Trabajo*) da República Argentina, Regional Rosario, que depois prosseguiu para Buenos Aires, apesar de ter sido rapidamente fechada pela polícia.

Entre o material exposto, encontram-se cartazes colocados ao chão para serem pisados. O conteúdo desses cartazes é composto por nomes de figuras políticas que agravaram a situação de Tucumán. Também foram expostos quadros comparativos dos materiais coletados com a cobertura da mídia vigente acerca de Tucumán.

No caso da proposta coletiva *Tucumán arde* (1968), temos também uma relação com “o político”. O antagonismo, nessa ocasião, se estabelece com a mídia, controlada pelas ações governamentais, que discursava informações deturpadas a respeito da situação da província de Tucumán. *Tucumán Arde* (1968) revelaria a situação conflituosa que abrangia essa região, marcada, como anteriormente comentado, pela falta de emprego e a fome.

Dessa forma, o grupo de artistas que se reuniu para apresentar um posicionamento contrário ao que era discursado pela mídia, estabeleceu um caráter antagônico do que se sucedia em Tucumán. Logo, a prática artística pudera desempenhar um papel importante, difundindo outras visões acerca dos conflitos sociais, e oferecer um

espaço onde “o político” poderia se manifestar, visto que, em outros campos e territórios, a hegemonia dominante viria conter esse antagonismo.

Queremos salientar, também, que os antagonismos que acometeram essas regiões, não ocorreram apenas nas camadas artísticas. Entretanto, as reflexões acerca de outras estratégias artísticas, puderam fazer com que esses viessem à tona. É importante assinalar que, muitos outros sujeitos manifestaram opiniões antagônicas a respeito dessas situações, entretanto, “a política” autoritária da época, suprimiu muitas reflexões sobre isso. Por isso fora tão necessária a reflexão de um espaço alternativo, onde a camada de “o político” inscrita nos sujeitos pudessem emergir.

Outro fator importante a ser comentado, é que “o político” nos conceitualismos não se atribui somente pelas noções da realidade social. Existem trabalhos que discutem outros aspectos antagônicos, como o coletivo argentino “Mujeres Públicas” que levantam a discussão a respeito das questões de gênero, e sexualidade.

### **Considerações finais**

Ao pensarmos os conceitualismos, visamos uma reflexão sobre uma manifestação artística que tece relações conosco, no Brasil, conseqüentemente, sobre nosso contexto político como país da América Latina. Logo, essas práticas contornam ainda questões vigentes no nosso cotidiano, apesar de algumas mudanças no contexto, essas implicações artísticas ainda se desdobram como estratégias para lidar com a estruturação política do nosso entorno, e também repercutir em novas noções de como lidar com os antagonismos presentes na nossa ordem de poder.

Portanto, fora interessante notar as possibilidades que a arte gerou nesse âmbito, para a emergência do caráter de “o político”, e como esse caráter teve que lidar com as repressões, e com outras circunstâncias vigentes na época. Além disso, também podemos observar como “a política” se desdobrou dessas condições, e como se estruturou nesses tipos de governos que acometeram essas regiões latino-americanas.

A arte também pudera, muitas vezes, resultar em ações que interpelam pessoas de outras situações, para que reflitam a respeito das condições residentes nos seus contextos, e ainda, levantar questões sobre uma possível atitude do público em relação a esses aspectos. Como observamos, muitos trabalhos aqui solicitam uma postura

do espectador, demonstrando, assim, que o campo das artes também poderia se configurar em um espaço de ações antagônicas.

Dessa forma, o terreno artístico fora um dos poucos espaços onde os antagonismos puderam vir à tona, e isso propiciou uma arte que se relaciona com discussões da ordem da militância, o que resultara em um fazer artístico, onde a figura do militante e do artista se mesclaram, e contaminaram os espaços que se manifestaram.

**Deborah Moreira de Oliveira** é mestrandia em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo. Graduada em “Artes Visuais – Licenciatura” pela Universidade Federal do Espírito Santo.

Artigo submetido aos avaliadores em 12/04/2016

Artigo avaliado em 09/08/2016

### **Referências bibliográficas**

ABREU, Simone. Tucumán Arde: arte, protesto e exposição. IN: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011.

DAVIDSON, Vanessa K. Mail Art as “A Necessary Necessity”: Edgardo Antonio Vigo’s Writings, 1975–1981, In: Post MoMA, 2013, Disponível em: [http://post.at.moma.org/content\\_items/449-mail-art-as-a-necessary-necessity-edgardo-antonio-vigo-s-writings-1975-1981](http://post.at.moma.org/content_items/449-mail-art-as-a-necessary-necessity-edgardo-antonio-vigo-s-writings-1975-1981). Arquivo consultado em agosto 2015.

DAVIS, Fernando. “Edgardo Antonio Vigo nas margens do conceitualismo”. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana, (org). Conceitualismos do Sul/ Sur. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

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

GRAMUGLIO, Marisa Teresa; ROSA, Nicolás. “Manifiesto Tucumán Arde”. IN: Revista - Museu D’art Contemporani de Barcelona, 2008.

LANGONI, Ana. Vanguardia y Revolucion. Ed: Ariel Arte y Patrimonio, 2013.

MARCHÁN FIZ, Simón. Del arte objetual al arte de concepto: Las artes desde 1960. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1974.

MEDEIROS, Jacqueline. Institucionalização internacional de Cildo Meireles. IN: Anais da 22º ANPAP, Ecosystemas Estéticos, Belém, 2013.

MEIRELES, Cildo. “Inserções em circuitos ideológicos (1970” In: Cildo Meireles, Funarte, Rio de Janeiro, 1981.

MOUFFE, Chantal. Prácticas artísticas y democracia agonística. Barcelona: MACBA / UAB, 2007.

\_\_\_\_\_, Chantal. “Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?”. In: Arte & Ensaios 27. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano XXI, número 27, 2013. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/03/tematicas-chantal.pdf> Arquivo consultado em 7 de julho de 2015.

OLIVEIRA, Silfarlem. O MESMO: tautologia e política na arte conceitual. Vitória, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGA, Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: Arte&Ensaios. Revista do PPGAV – EBA. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

\_\_\_\_\_, Mari Carmen. “Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina.” In: Arte&Ensaios. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

\_\_\_\_\_, Edgardo Antonio, “Uma arte a realizar”, In: Ritmo, La Plata, 1969. tradução por: Tazio Zambi. Disponível em: [http://www.randomia.com.br/post/59587643308/a-rua-cen%C3%A1rio-da-arte-atual-uma-arte-a-realizar#=\\_](http://www.randomia.com.br/post/59587643308/a-rua-cen%C3%A1rio-da-arte-atual-uma-arte-a-realizar#=_). Arquivo consultado em agosto 2015.

---

1 MOUFFE, Chantal. Prácticas artísticas y democracia agonística. Barcelona: MACBA / UAB, 2007.

2 MARCHÁN FIZ, Simón. Del arte objetual al arte de concepto: Las artes desde 1960. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1974.

3 RAMIREZ, Mari Carmen. “Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina.” In: Arte&Ensaios. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

4 MOUFFE, C. Op. Cit. 2. P.13

5 MOUFFE, C. Op. Cit. 2. P.15

6 Idem.

7 MOUFFE, C. Op. Cit. 2. P.17

8 MOUFFE, C. Op. Cit. 2. P.19

- 9 MOUFFE, C. Op. Cit. 2. P.18
- 10 Idem.
- 11 MOUFFE, C. Op. Cit. 2. P.19
- 12 Idem.
- 13 MOUFFE, C. Op. Cit. 2. P.19-20.
- 14 MOUFFE, Chantal. “Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?”. In: Arte & Ensaios 27. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano XXI, número 27, 2013. P. 187
- 15 MOUFFE, C. Op. Cit. 2. P.67
- 16 MOUFFE, C. Op. Cit. 15. P. 190
- 17 MOUFFE, C. Op. Cit. 2. P.70
- 18 MEIRELES, Cildo. “Inserções em circuitos ideológicos (1970)” In: Cildo Meireles, Funarte, Rio de Janeiro, 1981.
- 19 RAMIREZ, Mari Carmen. “Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina”. In: Arte&Ensaios. Revista do PPGAV – EBA. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.
- 20 MEIRELES, C. Op. Cit. 19. P.1
- 21 MOUFFE, C. Op. Cit. 15. P. 188
- 22 DAVIS, Fernando. “Edgardo Antonio Vigo nas margens do conceitualismo”. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana, (org). Conceitualismos do Sul/ Sur. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.
- 23 Idem
- 24 DAVIS, F. Op. Cit. 23. P. 101.
- 25 DAVIS, F. Op. Cit. 23. P. 102-103
- 26 DAVIS, F. Op. Cit. 23. P. 103
- 27 DAVIS, F. Op. Cit. 23. P. 113
- 28 DAVIS, F. Op. Cit. 23. P. 115
- 29 LANGONI, Ana. Vanguardia y Revolucion. Ed: Ariel Arte y Patrimonio, 2013.
- 30 LANGONI, ANA. Op. Cit. 30. P. 147
- 31 LANGONI, ANA. Op. Cit. 30. P. 148.
- 32 Idem.
- 33 ZABALA, Horacio apud LANGONI, Ana. Op. Cit. 30. P.148
- 34 ABREU, Simone. Tucumán Arde: arte, protesto e exposição. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011. P.8
- 35 ABREU, Simone. Op. Cit. 25