

PIATAN LUBE MOREIRA, é mestrando em Artes social pela UFES. Discutindo as relações entre cidade e natureza, ser humano e meio ambiente, suas propostas redefinem o espaço institucional e a postura da artista diante das manifestações de arte social. Realizou o “Caminho das águas” em Vitória e Florianópolis pelo Edital Arte e Patrimônio 2009 do MinC IPHAN, RENASCENTE, exposição individual no Casarão de Viana em 2012 (SECULT_ES) e AQUARUM: FUNARTE-2013 – DUODRENO ENTRE OUTROS...

ARTE EM COMUM UNIDADES:

Práticas latino-americanas, Argentina dec.70

RESUMO:

Este artigo elabora conteúdo sobre um caso específico (territorial) de extrema potência enquanto fenômeno de *arte social*¹, a *linha* é dialógica, com objetivos de análise do evento artístico que ocorreu na plaza Roberto Arlt, em 23 de setembro de 1972, “Arte e ideologia en CAyC al aire libre”, no centro de Buenos Aires, com a participação de 60 artistas, mas aqui três serão resgatados para uma abertura de referência e análise crítica de algumas das obras de práticas artísticas latino-americanas. Exemplo de reflexo da arte comunitária com influências íntegras de suas paisagens políticas, e regurgitando-as de forma brilhante por alguns dos artistas e ou grupo que aqui serão citados: Apartir do livro: El museo en la calle. In: *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sessenta-setenta* : A autora Ana Langoni, pesquisadora de arte e política a 20 anos, nos apresenta o cenário e as diretivas criadoras de uma geração de artistas, refletindo um poder da arte no cenário mundial, e nos seus casos de *conceptualismos* específicos:

Palavras Chaves: *Argentina, revolução, arte-ideologia, CAyC, Comum-uniidade*

¹ A questão que envolve a função social da arte torna-se sempre virulenta quando a sociedade e seus sistemas organizacionais encontram-se em crise, mesmo que ninguém espere que a arte possa realmente oferecer soluções para as evoluções errôneas da sociedade. Para isso existem outros “sistemas operacionais”. Nos museus e galerias de todo o mundo, percebe-se, contudo, como a questão ecológica e as mudanças climáticas estão determinando as atividades artísticas. Exposições reagem a catástrofes in loco, questionam reportagens, dão de volta à natureza um valor estético e verificam a atualidade de trabalhos utópicos dos anos 1970. Até aqui tudo bem. A prática artística, portanto, está apta a gerar uma outra forma, insólita, de visibilidade para um tema que, no caso das mudanças climáticas, por exemplo, é tratado pela mídia principalmente em imagens de catástrofes e gráficos de dados.

RESUMEN:

En este artículo se presenta el contenido de un caso específico (territorial) de potencia extrema mientras fenómeno arte social, la línea es dialógico, con objetivos de análisis del evento artístico que tuvo lugar en la Plaza Roberto Arlt, el 23 de septiembre de 1972, "El arte y la ideología en CAYC al aire libre ", en el centro de Buenos Aires, con la participación de 60 artistas, pero aquí dos serán canjeados por una apertura crítica referencias y análisis de algunas de las obras de las prácticas del arte de América Latina. Ejemplo reflejo de arte comunitario con intacta influye en sus paisajes políticos y regurgitando manera brillante por algunos de los artistas y o grupo que va a ser citados aquí: Puesto que el libro: El museo en la calle. En: Vanguardia y revolución. Arte y izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta: Ana Langoni investigador del arte y la política a 20 años, presenta el escenario y políticas que creen una generación de artistas, lo que refleja el poder del arte en el escenario mundial, y en sus casos conceptualismo específica:

Palabras clave: Argentina, revolución, arte-ideología, CAYC, unidad común

INÍCIO

"Acho que a arte é o único poder político, a única potência revolucionária, a única força evolutiva, o único poder para libertar a humanidade toda forma de repressão." BEUYS-1973

Este artigo parte da *Ana Langoni*, no livro *"El museo en la calle. In: Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sessenta-setenta"*, confrontando a arte em suas condições de criação, uso e recepção. *Arte emergente*, composto por coletivos de intelectuais-artistas, pensando o *Conceitualismo do sul*² e a arte terceiro mundistas. A partir do ensaio de *Nestor García Canclini*, *Vanguardas artísticas e culturas populares*³, anunciava, dentro deste contexto argentino a caducidade dos espaços institucionais de apresentação e exibição das artes.

As ações em campos abertos não se dedicam somente aos objetos e sim ao processo, as vivências usando formas agressivamente anti-visuais como textos, intervindo nos contextos: Valorizando a eficácia do imprevisto,... com ações pré-revolucionárias.

O caso em análise traz a tendência da arte em ocupar e expandir seus limites - fricções com o poder político por meio da rua. O ocorrido, em análise, na praça *Roberto Arlt*, em 23/09/1972, quando se inaugurou *"arte e ideologia em CAyC ao ar livre"*¹ em pleno centro de Buenos Aires, com nutrida participação coletiva de 60 artistas, grupo teatro, performances e músicos. Este evento acontecia

² O "Conceitualismo do Sul/Sur" propõe ampliar a crítica não-hegemônica, distante dos padrões convencionalizados pela narrativa da história da arte vigente. O modelo anglo-saxão, amplamente imposto na historiografia oficial e reafirmado pelas instituições artísticas sobretudo pelos museus, não é capaz de fundamentar criticamente a emergência da arte conceitual e das práticas artísticas que podemos aproximar do conceitualismo nos países latino-americanos e naqueles em outras partes do mundo, que enfrentavam ditaduras. Os regimes militares e ditatoriais foram fatores decisivos nas formas de produção e distribuição artística no período. Recuperados hoje, por meio de investigações, muitos documentos, obras, artistas, coletivos e movimentos vêm sendo reavaliados.

³ Leva a arte para a rua, não é um ato simples e voluntário, exige-se um labor técnico, uma capacidade de reinventar a concepção estética, social de sua comunicação no âmbito urbano da arte. A diferença primordial é que no espaço fechado e institucional abdica-se as relações internas da arte, para intervir com uma ação no espaço social, o artista como desenhista de ambientes.) *García Canclini*, 1973: (257-262).

concomitantemente a Arte de sistema II e uma exposição de artistas estrangeiros no Museu de Arte Moderna. Este evento, segundo *Canclini*, teria a função de deslocar os centros de conversações dos espaços institucionais da arte para as praças públicas ganhando as ruas a fim de dialogar com o povo de Buenos Aires.

Estas ações germinam a década de 1970, na praça Ruben Dário com o título: “*esculturas, folhagem e ruídos*” - se tratava de uma proposição de ocupação urbana intuindo na criação de um novo público para arte, fora dos espaços centralizados de galerias e museus, ali na rua, no lugar do povo. O Contexto de reinvenção da rua (espaços abertos e públicos) traria marcas em sua estrutura central, um novo espectador, raptado ali no seu dia-a-dia, agora atravessado pelas obras, gerando novos e inesperados *usuários de arte*. No caso da praça Roberto Arlt, as obras aludiram diretamente ao massacre de Trelew⁴, tão recente ao evento e tão marcante nas veias daquele povo, assinalavam a realidade lacerante da atual Argentina.

Para além do ativismo artístico, dentro dos campos institucionais e de crítica de arte, uma postura de colaboratividade e anti-mercadoria⁵, central nas questões de autoria compartilhadas que se desenvolvem a partir daí nas essências mundiais da arte: Propomos articular neste artigo algumas posturas dos extremos da arte enquanto críticas institucionais, estamos analisando a arte a partir de suas bordas: Entre tais extremos de reflexão, no campo específico da arte, a ideia de vanguarda aproxima, na sua energia coletivização de transformação de postura políticas radicais: o grande mote que favorece o florescimento desta forma de pensar a criação artísticas, na sua convocatória de

⁴ Em 22 de agosto de 1972 foram fuzilados, na base aeronaval Argentina Almirante Zar - uma dependência da Marinha Argentina, próxima da cidade de Trelew, província de Chubut, na Patagônia Austral - 19 militantes de distintas organizações guerrilheiras que haviam se rendido a forças da Marinha com a condição que suas vidas fossem respeitadas. Às 03h30, porém, os 19 presos foram obrigados a sair de suas celas, parar em fila no corredor, onde foram metralhados a queima-roupa. Sete sobreviventes foram levados à enfermaria, porém nenhuma assistência médica lhes foi prestada, ocasionando a morte de quatro deles. Os outros três foram transferidos no dia seguinte a Puerto Belgrano, onde foram operados. Ao amanhecer da terça-feira, 22 de agosto, a Marinha fez circular a versão de que as mortes tinham sido o resultado de uma nova tentativa de fuga. Somente três deles sobreviveram. Anos mais tarde, estes foram mortos, sequestrados ou desaparecidos, durante a seguinte ditadura militar. O episódio ficou conhecido como o Massacre de Trelew.

⁵ Um arte voltada para a sociabilidade, arte baseada em comunidade, passa por negar trabalhos que objetivas somente a criação de bens privados, voltados para o mercado!

sensibilização e intervenção sociais: A criatividade como moeda de troca de sociabilidade e não como mercadoria.

Usando como parâmetro de reflexão a proposição de Ana Langoni, nos seus textos, proposição expositiva dos artistas argentinos pretende arregimentar suas colocações, com estudos de caso, na poética dialógica da *Rua como Museu| Museu como Rua*. Sobre a luz de novos tempos arte agarra-se na colaboração e ativismo de seus representantes.

A arte se vê conclamada a intervir, de maneira cada vez mais acunhada, no acelerado curso da história da humanidade, diagramada no imperativo revolucionário. Tomar a rua, subverter suas ordens e normatizações, constitui-se muito mais que uma exigência para problematizar as tradições de recepção da obra de arte. A rua concentra tensões e potentes representações utópicas. Um território em crescentes conflitos, disputados e ocupado tanto pelas forças militares, policiais e paramilitares, como pelos setores populares. Organizações armadas e revolucionárias. (DAVIS: 2012)

No ambiente irreverente, crítica e politizada do final dos anos sessenta na Argentina, a "arte útil" e "morte da pintura" foram dois temas que despertaram reações mistas e até oposições, entusiastas de um "novo humanismo", baseado na tecnologia e design, surge uma aposta do artista como *agente social* – destacando sua sensibilidade, necessária para produzir a alteração de que crise gerou, econômica, identitária, futuristas...

Um evento memorável, é o *Tucumán Arde* que foi um trabalho de concepção e de realização coletiva e multidisciplinar, montada em novembro de 1968 na sede da "CGT de los Argentinos" Rosário e Buenos Aires. Feita por intelectuais e artistas de diferentes disciplinas, tanto cidades, tinham a intenção de criar um fenômeno cultural de características políticas excederem os canais habituais das vanguardas que eles praticavam, para tal assume uma postura artística necessária, que contraria as normas comuns e institucionalizadas de apresentação de trabalho de arte:

- 1- Curadoria
- 2- Plano de comunicação e mídias
- 3- Públicos especializados.
- 4- Baseado em ações efêmeras e performáticas

Faz-me lembrar de uma tabela constitutiva, de iniciativas de formulação de teorias sociais, partindo do ativismo político que emergiu na década de 1960, como uma perspectiva mais porosa e criativa de fazer política, onde todos os espaços – comunitários, públicos, cotidianos e íntimos – foram legitimados como cabines eleitorais e campos de ação política.

Quadro 1. Resumo das características da arte social
Pode ocorrer em diferentes espaços para além dos legitimados espaços comerciais ou formais da arte
Práticas com temporalidade particular
Utiliza estratégias informais e democratizantes de divulgação
Práticas tipicamente colaborativas
Estímulo a participação e socialização do público
Foca no processo e nas interações humanas
Uso de materiais baratos reprodutíveis e impermanentes
Expansão de fronteiras estéticas
Ênfase em ideias que podem ir além do objeto físico e da experiência visual
Demanda a construção de uma linguagem crítica comum e de uma documentação histórica abrangente

Felshin (1996), Kester (2004), Bourriard (2009a), Thompson (2012)(apud: AZEVEDO: 2015)

As diferentes formas de mobilização e contestação social dessa época – protestos anti-guerras, a favor da liberdade de expressão e de apoio a movimentos ambientais e sociais utilizando meios de comunicação em massa, questionavam as formas de autoridade, valores e instituições do *establishment*. Para assimilar o conceito de estética de vanguarda política da argentina na década de 70, estendeu-se para a rua e para o povo. Outras artísticas, nas antípodas das artes, desafiaram as práticas artísticas e até mesmo entraram de cabeça na "Anti-art", como uma atividade estética de desgarrar-se de um "sistema" *que demarcou a sua autonomia*, a sua especificidade institucionais.

A convocatória, em sua apresentação, firmada por Glusberg, se inicia com uma extensa citação de Louis Althusser, teórico marxista, que reivindica a capacidade da obra de arte de constituir-se em, crítica e ato, da ideologia (entendida como veladura das condições reais da existência) O texto, marcado por tom de iminência revolucionária e com enfoque terceiro mundista próprio da *teoria da dependência*, devido a existência de uma arte latinoamericana, com uma problemática muito particular. Consequente com sua estruturação revolucionária. Nossos artistas tomaram consciência dos requerimentos de suas realidades nacionais e se propuseram a respostas regionais consequentemente com trocas poéticas entre todas as seivas da vida humana. (LANGONI, 2013)

Todas estas questões pareciam tornar-se relevante, de experimentações extremas com a política, como o modo de se revelar enquanto arte, seus atributos revolucionários e terceiro mundista, esta tomada de consciência, e reivindicação do que nós latino americano queremos para os nossos descendentes, estavam em voga na *intuição criativa* daquele povo:

Nova faceta do peronismo liderada por jovens, antes de ser frustrado, era uma esperança de nacionalismo contagiante. Mas a censura desenfreada e violência aumentaram. A "teoria da dependência"⁶ explicou a situação de pobreza e falta de desenvolvimento dos países latino-americanos. A crise econômica que tinha encontrado seu caminho para o trabalhador e revolta estudantil teve sua contrapartida em levantes armado, já em funcionamento nas suas intenções revolucionárias.

Assim, o primeiro anos de 70 foram marcados pela vontade de mobilização coletiva. Paralelamente à exposição organizada ao ar livre do município de Buenos Aires, foram propostos vários grupos trazer as obras para o "homem da rua". Perguntas sobre como a arte *serve a sociedade* e de que forma esbater as fronteiras entre arte: *arte de elite popular e arte de massa*, ecoou esses artistas que apostam na continuar sua prática de tal questionamento como estimular ambiente. O *grupo do los treze*⁷, estavam numa busca sobre a autonomia da arte, suas critica institucional, além de sua perspectiva de ela ir para mundo, de sua sociabilidade de ocupar a rua, e a ideologia popular. Mas na sua capacidade de refletir suas bordas determinantes.

Inundados por pensamentos reacionários como o de: *Jorge Glusberg, Austrusser, Beuys, Kosuth*, foram formados e apresentados novos espaço

⁶ Tal teoria é uma formulação teórica que consiste em uma leitura crítica e marxistas não dogmáticas dos processos de reprodução do subdesenvolvimento da periferia no capitalismo mundial. "A rigor, não existe *teoria* da dependência, mas simplesmente a dependência como processo histórico dentro do sistema internacional de relações de força e poder. Percebem o desenvolvimento capitalista na periferia, mais precisamente das consequências do capitalismo central na América Latina, capítulo das interpretações relacionadas com o desenvolvimento/subdesenvolvimento, envolvendo o papel dos denominados *agentes históricos* nas mudanças sociais. O reducionismo dos colecionadores de

⁷ Grupo de los Trece (parte de su primeira conformación) hacia 1972: Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Víctor Grippo, Julio Teich, Luis F. Benedit. Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny, Jorge Gonzalez Mir).

interdisciplinaridade e institucionais, favorecendo não só entre as artes, mas também, e, especificamente, entre arte, ciência e estudos sociais.

Este autor sustenta que o terceiro mundo, o rol dos artistas variam e condicionam-se em função de suas inserções em cada sistema de relações de poder, a relativa *autonomia da arte* com suas relações semióticas. O desenrolar deste problema se justifica com a apresentação em textos no catalogo da mostra, com seus conteúdos políticos e ideológicos extremados. Obras que em sua maioria distanciavam-se da estética tradicional entendendo arte como mercadoria, e são parte da abertura que colocam a ideologia em seu extremo de conceptualismo. Conceptualismo Ideológico pra os artistas argentinos.(LANGONI,2013,Pg 170)

Nasce um programa de arte baseado na convocatória, firmada por Glusberg e se inicia com uma extensa citação de *Louis Althusser*, teórico marxista, que reivindica a capacidade da obra de arte de constituir-se em, critica e ato, da ideologia(entendida como veladura das condições reais da existência) Glusberg, sustenta a re-territorização da arte dos seus âmbitos elitistas (Museus e galerias) praça pública. A intenção do evento é ganhar a rua e dialogar com o povo de Buenos Aires, em um intercambio que signifique mutuas abordagens imagina-se a rua como espaço de encontro com este “outro” o “povo”.

As influências da arte mundial são detectadas nas sensíveis proposições, os caso em análise do Festival organizado pelo *CAYC (centro de arte e comunicação) ao ar libre*⁸: Onde mais de 60 artistas participaram de um grandes movimentos de *autonomia*⁹ de criação artística, com aglomeração de linguagens, trocas e multidisciplinaridades ideológicas e de materiais:

⁸ CAYC - CENTRO DE ARTE Y COMUNICACION: El Centro de Arte y Comunicación (CAYC) nace a partir de la idea del controversial crítico de arte Jorge Glusberg. Un espacio pensado para combinar distintas propuestas experimentales en torno al arte, las ciencias sociales y las tecnologías. La novedosa propuesta se encuadraba dentro de las vanguardias artísticas que habían entrado ya en una profunda crisis internacional. Glusberg se propuso crear un circuito de intercambio intelectual y creativo entre los países Latinoamericanos; CAYC se dio a conocer mediante exposiciones y simposios: la primera exposición fue Arte y Cibernética, la cual integraba artistas argentinos y extranjeros trabajando en torno a las computadoras como medio expresivo y creativo. Será en 1971 cuando el Grupo de los Trece (colectivo artístico que denominaba a su producción arte de sistemas), se presente como una versión local del arte conceptual: el objetivo concreto era crear un nuevo arte representativo de la región. Buscaron definirse utilizando tanto la informática como las performances y mediante ellas, poner claro sobre oscuro y manifestar la realidad artístico-social de su tiempo. Partiendo de Buenos Aires, el CAYC extendió sus redes hacia toda Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. por María Carolina Baulo

⁹ Autonomia nas artes já teve varias linhas de entendimento: a primeira do modernismo utópico, onde a arte seria AUTONOMA da vida, da ciência e da religião: Ela a arte, por sí mesma; aqui a autonomia, é entendido como fenômeno de potencialização de inclusão nas circunstâncias da vida, como função essencial da arte.

Para além do ativismo artístico, dentro dos campos institucionais e de crítica de arte, como uma postura de colaboratividade, autoria e a não objectualidade. Uma autonomia integral das artes no campo do real: com práticas de autoria compartilhadas: a autoria e suas problemáticas são questões sensíveis e essências às referências de algumas manifestações artísticas deste período. Dentro deste campo poderíamos citar uma série de obras que atribuem

Propomos articulares neste artigo algumas posturas dos extremos da arte, enquanto *crítica institucional* estamos considerando uma ideia de margem, a e partindo para centro de suas bordas, entre os extremos na reflexão sobre o campo específico da arte, aberto pela autora refletem suas condições de criação uso e recepção.

Às obras, em sua maioria, criadas nesta década na Argentina formam um fabuloso acervo de trabalhos que se distanciavam da *estética tradicional* estendendo-se como abertura que colocam à ideologia em seu extremo de conceptualismo. Conceptualismo Ideológico para os artistas argentinos. Para o diretor do CAyC a situações revolucionárias levaria a um forçamento de resistências regionais, esta situação se traduz em propostas que coincidem com a deriva política nos conceptualismo da América latina, utilizando recursos e metodologias comuns a artistas de outros países do mundo, mas levando-os a suas direções particulares.

Pergunto-me:

- Por quais maneiras que a arte e a revolução funcionam como idéias-chave na América do Sul? Quais são os valores sociais em disputa pela arte?
- O que fazem hoje estes artistas? A redefinição contínua dos vetores e ou dispositivos de ligação entre o povo, arte e a política, existe?
- Trata-se da arte como ferramenta real para desafiar o adversário em tempos entre guerras, por exemplo?

Uns vastos repertórios de intervenções artísticas ocorreram na América do Sul na era ditatoriais, com obras sublimes no entendimento de uma realidade a ser superada. Houve de fato influência e realização na transformação deste povo após suas inscrições públicas. Para participar de uma nova arte definida a partir de seus anseios ideológicos, o nosso continente ainda à espera de um lugar no mundo. Regidos por um pensamento reacionários, contestatório diante da

realidade, aqueles artistas parecem incorporar uma força coletiva, colaborativa e contestatória, a arte: ao seu papel de libertação do mundo, de enfrentamento e consciência do público¹⁰ com o que o representa e o compõem.

Alimentando uma linha de *posturas artísticas distintas* e que incorporam cada qual a sua maneira, novas materialidades a condução árticas, novas posturas de criação, apostas de sociabilidade e de colaboração, como: a estética relacional em Nicolas Bourriaud (2009a); a estética social em Lars Bang Larsen (2000); o contexto dialógico da arte em Kester (2004); a “*new genre public art*” em Suzanne Lacy (1995); a “*littoral art*” em Bruce Barber (2013); a “*art in the public interest*” em Mion Kwon (1998); além de outras propostas como “*communityengaged art*”, “*community (based) art*”, “*social justice art*”, “*social practices*”, “*experimental dialogic art*”, “*participatory, interventionist, research-based e collaborative art*”.

O trajeto histórico percorrido pela arte destinada aos espaços públicos abrange desde o conceito de monumento até a arte pública de novo gênero — diria Lacy (1995). Em manifestações mais recentes, ela privilegia o relacionamento estreito entre sujeitos e a desvinculação completa do sistema mercadológico da arte; os papéis destinados ao autor, ao público e a obra são interpolados em práticas coletivos e colaborativos:

Neste caso de autoria e ferramentas institucionais da arte, podemos fazer emergir aqui neste texto a concepção e clareza do sistema da arte, nas obras do artista argentino *Alberto Greco*, com sua obra e manifesto *vivo o dito*¹¹, onde com um giz, ele demarcava o que era a obra de arte, cidade, pessoas, praças... assim com plena consciência conceptual da *demarcação sistêmica de território ideológico da arte*, com sua ferramentas (Museu, galerias, historicidade ...) ele desmistifica e extrema esta concepção, num gesto de poder, com linha e vida.

¹⁰ Conceito de público, aqui são frutos destas experimentações, e seus efeitos quando a espaço livres da cidade, público no sentido de consciência coletiva

¹¹ El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñara a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñara a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Alberto Greco. 24 de julio de 1962. Hora 11:30 Acesso 15-12-12014 http://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Greco

Observa-se que a agregação destes dois conceitos (arte e revolução) foram destacada em programas poéticos, artístico-políticos (ao longo do mundo) em diversidades de contextos e territórios, sempre, conflitantes. É neste conflito que nasce a essência do campo aqui apresentado, obras que ao meu ver, são ás que mais contribuirão ao significado essencial da arte, que veementemente confio-me: “*A capacidade abrir-se caminhos: Novos modos de usar, entender, perceber e viver neste mundo.*”



Alberto Greco, *Vivo Dito*, Paris, 1962

Como parâmetro analítico e referência do nível de integração que tal evento trouxe para suas constituente artística e para o povo obtêm-se a concepção *boysiiana* de obras de arte, trata-a como fruto do pensamento sistêmico em rede de uma sociedade. Ele defendia que a criatividade e a autodeterminação através da criação não são propriedades exclusivas do campo artístico. Imaginou a aplicação da *Criatividade Humana* no tecido social e a conseqüente redefinição dos conceitos e das fronteiras da arte.

“A criatividade não é um monopólio dos artistas. É um fato crucial que entendi, e esse conceito alargado de criatividade é o meu conceito de arte. Quando digo que cada homem é um artista, quero dizer que todos podem determinar o conteúdo da vida na sua esfera particular, seja na pintura, na música, na engenharia, no cuidar de doentes, na economia e por aí fora...Mas nossa ideia de cultura é severamente restrita porque a aplicamos desde sempre à arte “ (F.FIU-1993)

A obra do artista Joseph Beuys parece marcada pela ideia que possibilita uma certa reelaboração do indivíduo, funcionando como um “espelho social”, através de sua fase liminar podemos entender como se rompem os limites do cotidiano ampliando-os e enfatizando transformações subjetivas em si e no outro. Partindo dessas premissas procuramos observar o modo como o artista colocava em ação os seus pensamentos, utilizando-se para isso, de princípios ou estruturas semelhantes aos que podemos notar na pedagogia. É possível perceber a busca por uma reconstrução social, objetivando apontamentos nas ações cotidianas rompendo os limites da arte para alcançar uma reestruturação social.

Como uma obra de arte, em BEUYS é o que inclui a toda atividade humana e que se esforça para estruturar e moldar a sociedade, usando como moeda de troca a criatividade, o que aconteceu neste projeto? Arte colaborativa? Art in process? A ideia central tatuada neste pensamento que voz fala é que o artista entende a meio ambiente como parte integrante de si (homens, plantas, água, céu...) e o resultado de suas escolhas e ações projetadas do seu existir (pensar) no mundo são de fato a criação de estruturas novas de relação com o mundo. Essas relações na concepção *Boysiana*, na década de 1970, já se maturavam como primeiro passo da escultura, o pensamento. (LUBE- ANPAP 2014)

No evento e em seu material institucional, um catálogo com as fichas de cada obra apresentada no evento, guardadas dentro de uma sacola transparente com um diagrama interventivo de Beuys, que dá ênfase ao conteúdo político dos *treze eventos*, que continha em suas estampa laterais um complexo esquema titulados. “*Comparação entre dois tipos de sociedade*” e “*A forma de destruir a ditadura dos partidos*”. Se tratava de parte do material enviado do Alemão ao *Arte de sistema II*, que recorria a estes diagramas para expor sua proposta política em inscrições.

"Eu gostaria de declarar porque eu sinto que agora é necessário estabelecer um novo tipo de arte, capaz de mostrar os problemas de toda a sociedade, de todos os seres vivos - e como esta nova disciplina - o que eu chamo de escultura social - pode realizar o futuro da

humanidade. Poderia ser uma garantia para a evolução da Terra como um planeta, estabelecer condições para que outros planetários também, e você pode controlá-lo com seu próprio pensamento ... Aqui a minha ideia é declarar que a arte é a "única" possibilidade de evolução, o a única possibilidade de alterar a situação no mundo. Mas então você tem que ampliar a ideia de arte para incluir toda a criatividade. E se você fizer isso, é lógico que cada ser vivo é um artista - um artista no sentido de que [eles] podem desenvolver a [sua] própria capacidade ... E, por isso, em suma, que eu estou dizendo, todo o trabalho que é feito tem para ter a qualidade da arte. Podemos ver mais tarde sobre o desenvolvimento de uma prova para esta pensando sobre esses problemas. "(Joseph Beuys, 1974).¹²

"Acho que a arte é o único poder político, a única potência revolucionária, a única força evolutiva, o único poder para libertar a humanidade toda forma de repressão. Eu não digo que a arte já perceberam isso, pelo contrário, e porque não tem, tem que ser desenvolvida como uma arma, num primeiro momento há níveis radicais, então você pode falar sobre os detalhes especiais. "(Joseph Beuys de 1973)¹³

"Eu trabalho no campo da arte, e você sabe como durante um período de ideologia marxista, menos pessoas estão inclinados a acreditar no poder da cultura como um todo? eles acreditam no potencial revolucionário da economia, da teoria e das luta de classes?... Portanto, é hora de mostrar que a arte significa o poder da criatividade e é hora de definir a arte de uma forma mais ampla, para incluir a ciência e a religião também. "(Joseph Beuys, 1973)¹⁴

Fazem-se emergir com estas referências fundamentais para o entendimento real das propostas artísticas que aqui serão mobilizadas: podendo nos ajudar a compreender dois trabalhos analisados e exposto pela autora:

EI HORNO DE BARRO e PERLA BENVENISTA

¹² Um diálogo público, New York City, 1974, conforme citado no Plano de Energia para o homem ocidental - Joseph Beuys na América, compilado por Carin Kuoni, Quatro Paredes oito janelas, New York, 1993, pp 25-27

¹³ Estou à procura de caráter campo, de 1973, conforme citado no Plano de Energia para o homem ocidental - Joseph Beuys na América, compilado por Carin Kuoni, Quatro Paredes oito janelas, New York, 1993, p. 34

¹⁴ Estou à procura de caráter campo, de 1973, conforme citado no Plano de Energia para o homem ocidental - Joseph Beuys na América, compilado por Carin Kuoni, Quatro Paredes oito janelas, New York, 1993, p. 31

Ambas as obras *colaborativas* entre artistas, exercendo um papel fundamental de tensionamentos poético deste gênero e na arte sul americana: Dentre dos monumentos teóricos usados para entender melhor estas obras serem correlacionadas e disecadas ao ponto de vista sintético e funcional para este artigo

HORNO DE BARRO:

“Quando surgiu a ideia de fazer uma Obra em COMUM, e discutimos com Grippo como a concretizaríamos, a min ocorreu de ir buscar o Rossi e pergunta-lo se havia Gana de colaborar. Ele vivia perto de nossa casa e tinha um viveiro... Em sua casa havia um forno de barro, que ele adorava, Sua mulher ali fazia pães, a comida.” Gamarra, entrevista realizado pela autora, Buenos Aires, 2004. (LANGONI-2014)

Sobre um pedestal de ladrilho, e no meio da praça ocupada por obras de arte contemporânea, um forno de barro ergue-se, onde se propunha a produção pães e seua partilha com os espectadores. Os artistas explicam que se tratava de valorizar um elemento de uso popular, que nos desdobramentos da construção do forno como objeto de arte, passa pelo feitio de pão para se concretizar sua participação. Socializando o pão, alimento primordial na realização da comensalidade.

Não se restringe-se a se envolver com a obra para ver-la, observa-la, mas sim, um dispositivo de conexão com o interlocutor|expectador. Produzir pães e comer-los em comunhão. A posição é uma troca de saberes, de carinho de alimento, **comum-unidade**. Sua inclusão, ali como obra de arte, valorizava um saber popular, um ofício. O resgate dos construtores rurais sobressalta-se imediatamente, mas tendo em conta que os artistas, em questão, eram muitos habilidosos com as mãos, sem embargo delegaram a construção do forno aos trabalhadores rurais que tinham o conhecimento popular.





Outro

trabalho de grande força, no cenário da política internacional e nacional de seu país. Muitas participações aludem as conflitantes situações *Luiz Pazos* instalou na referida praça e no mesmo evento um volumoso fardo de pasto, envolto em uma grande cinta rosa, que contava com uma targeta que os escritos que diziam assim: “O projeto de solução para o problema do Homem nos países subdesenvolvido, segundo as grandes potências.”



Luis Pazos. *Proyecto de solución para el problema del hambre en los países subdesarrollados, según las grandes potencias*, 1972 (maqueta)

PERLA BENVENISTA

Oportunizando em meio uma exposição O TRELEW: 39 anos. Juan Carlos Romero destaca por meio de *pôster* e papéis as fortunas críticas da experiência de "*Ezeiza é Trelew*" através de imagens projetadas por Romero e outros cartazes do contexto político, como parte da prática de arquivo do próprio artista, além de textos e documentos que destacam a relação entre a violência política e ecos na arte durante a ditadura de *Lanusse*, na metade da década de setenta. Nesse sentido, Ana Longoni afirma que: "deriva" Ezeiza é Trelew "condensa três posições das ligações entre arte, política e instituição nesses anos: Com as áreas limítrofes apertadas, o trabalho provocou|causou o surto dentro da instituição de arte (um prêmio privado em um museu oficial), torna-se desprotegida na rua (ou mais propriamente um salão universidade pública) a considerar corolário preservada em todo o espaço da galeria".

No dia da inauguração uma série de artistas subiram nove andares e formaram um muro no meio do salão expositivo, com blocos, e o público fora convidado a intervir: assim sem nenhum tipo de anúncio prévio, o trabalho ressaltou a capacidade de usar os espaços institucionais e carimbados da arte, para a reação política e poética do povo. Um trabalho de extrema potência, conclamando as imagens dos 19 presos políticos do atentado de *Trelew*. Como oferenda as imagens abaixo. *Não negociamos sangue derramado*. Mostrando uma ira e uma autenticidade no trabalho de arte com vigor revolucionária em qualquer instância dentro e fora da instituição.



CASTIGO A LOS ASESINOS





Perla Benveniste, Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Vigo, las dos caras del muro de *Proceso a nuestra realidad*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1973

CONCLUSÃO

Hoje entramos num novo paradigma da arte e da humanidade. Quer dizer, está emergindo novas formas de diálogos com a totalidade dos seres, suas relações e seus reflexos nas direções de poéticas artísticas. Está se desenvolvendo uma nova sensibilização para com o planeta como um todo. Daqui surgem valores, novos sonhos, novos comportamentos, assumidos por um número cada vez maior de relações da arte com a vida, entendendo assim, os movimentos artísticos que se materializam, na América do Sul, em suas escalas humanas, revolucionárias e ativistas diversas:

Somos frutos dessas novas maneiras de se ver, sentir e fazer arte: em comunidade: As práticas artísticas latino-americanas tem muito a contribuir com a história mundial da arte social, com sólidas considerações práticas, parâmetros alongados de problemáticas e possíveis soluções no campo da arte relaciona, participativa, colaborativa, arte como prática social. Nas constituintes dos pensamentos e suas particulares aplicações e biografias de uso fundamental no outros horizontes do ser artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO E; Peled Y. Socially Engaged Art as a Methodological Strategy in Social Science. *International Journal of Contemporary Sociology*, 2015. [in press/no prelo]

BEUYS, Joseph. Polentransport 1981: entrevista debate conduzida por yszard Syanislawisk. In: Et tous ils changet le monde. Catalogo da 2a Bienal de Arte Contemporanea de Lion.

_____. Apud. Joseph Beuys in America: energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni;

BUREN, Daniel. Função do Museu. In: BUREN, Daniel; DUARTE, Paulo Sergio (ed.), *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*, Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

_____. The Function of the Studio. In: ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake. *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge: MIT, 2009.

BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Revista Arte&Ensaio*, nº 7, novembro 2000.

LADAGGA, Reinaldo. Estetica de la emergencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora,2006.

LANGONI, Ana. El museo en la calle. In: *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sessenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

LANGONI, Ana. La calle en el museo. In: *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sessenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

PORTUGAL, Ana Catarina M. da C. M. O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação, Dissertação. PUC. 2006

CAPRA, Fritjof. Vivendo redes. O tempo das redes. Sao Paulo: Perspectiva, 2008.

DE VASCONCELLOS, Maria Jose Esteves. Pensamento sistêmico: o novo paradigma da ciencia. Papyrus Editora, 2003.

TRAVISANI, Tatiana Giovannone. Redes e cidades em redes. Tese de Doutorado. Universidade de Sao Paulo,2013.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro. In: Revista *Arte&Ensaio*, nº 17. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, dezembro, 2008. *Texto complementar*: KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge/London: MIT Press, 2004.