



NO+ (1984) COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE (1979-1985), SANTIAGO DE CHILE. FOTOS: LOTTY ROSENFELD

A EXTERIORIDADE COMO SUPORTE DA PRODUÇÃO DE ARTE

Nelly Richard (1987)

1. Do formato-quadro (a tradição pictórica) ao suporte-paisagem (a materialidade do corpo social como suporte da produtividade artística), o itinerário de transbordamento dos limites que enquadram a obra de arte abarca vários ensaios que dinamizaram a arte chilena dos últimos 20 anos.

Esse itinerário de progressiva ampliação dos formatos e suportes tradicionais, que chega até a ocupação da paisagem urbana como moldura de intervenções criativas, contempla o antecedente histórico dos trabalhos realizados por Francisco Brugnoli, os organizados pelo mesmo autor na Universidade¹ e pelas Brigadas Muralistas integradas por J. Balmes, G. Barrios, A. Pérez, G. Nuñez, R. Matta etc. Tais brigadas, originalmente nascidas como organizações propagandísticas que ilustravam as campanhas eleitorais de 1958 e de 1964 de Salvador Allende, desenvolveram posteriormente – em especial a Brigada Ramona Parra das Juventudes Comunistas – um trabalho de gráfica urbana que traduzia em imagens os conteúdos revolucionários do programa da Unidade Popular. Apesar de as Brigadas Muralistas romperem com o individualismo do gesto pictórico consignado no espaço fetichizado do quadro e postularem a cidade como novo formato de realização coletiva da obra, não chegam a transformar a relação que faz a arte depender do campo de forças da organização política e social, ao persistir em uma tradição de realismo que subordina ilustrativamente a imagem aos conteúdos da mensagem ideológica. O muro substitui o quadro para retratar – monumentalmente – a epopeia nacional popular por meio das figuras pré-codificadas do povo e da revolução e para tematizar um imaginário social que havia sido predefinido pelo programa da representação política.

Apesar das declarações do grupo CADA, que as Brigadas Ramona Parra reivindicam como seu “antecedente mais imediato” e homenageado,² as ações de arte realizadas pelo próprio grupo CADA marcam significativa diferença com os trabalhos brigadistas. A relação entre a arte e a cidade já não passa, nas obras do CADA, pela tematização do acontecer popular sob a forma de um relato mural que ensina ao sujeito urbano sua narrativa de conscientização, senão pela participação ativa desse sujeito no redesenho contextual das estruturas de comportamento urbano que regulam sua cotidianidade social e política.

Tendo passado da arte brigadista da Ramona Parra às “ações de arte” do grupo CADA, o caminhante chileno já não dirige o olhar para os muros da cidade para subscrever às mensagens com as quais a arte reforçava – ilustrativamente – o programa político. A arte

¹ “Igualmente relevante será o trabalho mural dos estudantes universitários (...). É assim como os alunos de Fernán Meza, da Escola de Arquitetura de Santiago, e os de Francisco Brugnoli, da Faculdade de Belas-Artes, são alguns dos que saem a intervir na cidade e nos códigos visuais que nela operam, iniciativas nas quais participam não apenas estudantes, mas também professores e ajudantes”. Osvaldo Aguiló. *Plástica neovanguardista: antecedentes y contexto*. Santiago: Ediciones Caneca, 1983.

² Editorial do Cada em *Ruptura*, Santiago, Ediciones CADA, agosto de 1982.

do CADA não convida o transeunte da cidade a contemplar imagens que derivam de um repertório político-ideológico já traçado, mas o interpela como ator de um transcurso intercomunicativo destinado a soltar a rede de condicionamentos que o mantém prisioneiro.

2. Do artista alemão Wolf Vostell – cujos trabalhos foram expostos na Galeria Época em 1977³ – e de seu conceito de “vida encontrada” (o reprocessamento estético das coordenadas materiais de existência social como ato de todos os dias a ser realizado por qualquer um), o grupo CADA recolhe a inquietude de confrontar o tempo morto do quadro eternizado pelo Museu à nova temporalidade móvel de uma *arte-situação* que reprocessa contingentemente diversos substratos de experiência vitais.

A partir da Exposição dos direitos humanos, de 1978 (igreja de São Francisco), são gestados trabalhos cuja processualidade se baseia em uma dinâmica espaçotemporal que deixa em suspenso a conclusão da obra. Os trabalhos de L. Rosenfeld, J. Castillo, H. Parada, da Oficina de Artes Visuais [Taller de Artes Visuales], A. Jaar etc. têm por característica deixar que suas estruturas operacionais permaneçam abertas: acontecimentos biográficos e transcurso comunitários são os materiais inacabados que garantem a não conclusão da obra e solicitam a intervenção do espectador em um trabalho de complementação do sentido que se quer plural.

O primeiro trabalho cujo valor será modelar para a cena de arte chilena que ocorre depois de 1979 é *Para no morir de hambre en el arte*, um trabalho realizado pelo grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), que é integrado – transdisciplinarmente – pelos artistas visuais Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, o sociólogo Fernando Balcells, o poeta Raúl Zurita e a novelista Diamela Eltit. A construção de *Para no morir de hambre en el arte* ocupa o devir social como formato criativo de materialização da obra. Sua montagem diagnostica a fome como carência simbólica e privação de consumo, e converte – metaforicamente – o leite em vetor denunciante da situação de pobreza que atravessa a totalidade inter-relacional das estruturas de produção da obra. A situação nacional de marginalização do consumo básico de alimentos e bens culturais é percorrida por várias intervenções que *Para no morir de hambre...* organiza simultaneamente: 1) os artistas distribuem entre as famílias de um setor pobre de Santiago cem litros de leite, tendo impresso no saco o slogan “1/2 litro de leite”, que traz a recordação – vedada – de uma medida alimentícia tomada pelo governo da Unidade Popular; 2) uma página da revista *Hoy* é desviada de

3 Depois de anos de afastamento devido à censura internacional que discrimina o Chile por considerar que a cultura interna do país é inevitavelmente cúmplice da oficialidade militar (uma posição compartilhada por muitos setores da esquerda internacional e também por exilados chilenos), o artista alemão Wolf Vostell foi o primeiro artista de reconhecida fama internacional que aceitou um convite feito pelo Chile (por intermédio de Ronald Kay) para expor seus trabalhos na Galeria Época.



sua função jornalística, para ser convertida em um dos suportes de enunciação da obra na qual se imprime o seguinte texto: *"Imaginar esta página completamente branca/imaginar esta página branca como o leite diário a consumir/imaginar cada canto do Chile privado do consumo diário de leite como páginas brancas para ser preenchidas"*; 3) em frente à sede das Nações Unidas, escutava-se uma gravação em cinco idiomas retratando o Chile no panorama internacional a partir do signo de sua precariedade e marginalização; 4) na galeria de arte Centro Imagen, é lacrada uma caixa de acrílico contendo os sacos de leite não distribuídos à população, um exemplar da revista *Hoy* e a gravação do texto lido em frente à ONU; o leite permanece na galeria até sua decomposição, acompanhado deste texto gravado na caixa transparente: *"Para permanecer até que nosso povo aceda a seus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como o negativo de um corpo*

carente, invertido e plural”; 5) dez caminhões de leite desfilam pela cidade (de um centro produtor de leite (a indústria) até um centro conservador de arte (o Museu) oferecendo ao transeunte o referente da fome – por meio do leite – como problema e símbolo; 6) uma vez estacionados em frente ao Museu de Belas-Artes, um pano branco fecha a entrada do edifício, exercendo fugazmente um ato de fechamento institucional.

Para no morir de hambre en el arte escolhe ampliar o formato da obra de arte tradicional para as dimensões vivas e cruzadas de uma totalidade social cuja cotidianidade se torna matéria de autoconsciência crítica. As intervenções programadas pelo trabalho são destinadas a modificar tanto as coordenadas de percepção do entorno cidadão como a normatividade social que rege a vida comunitária. O inusitado desfile de caminhões de leite, a alteração da fachada do Museu e a publicação de um texto poético em uma revista jornalística renovam o olhar sobre o cotidiano, combatendo a inércia da visão e “desocultando” significados, até então por ela inadvertidos, que cruzam o campo da produtividade social – as redes de industrialização do consumo leiteiro (fábrica), os circuitos de distribuição informativa (revista) e os espaços convencionais de institucionalização do discurso artístico (museu e galeria).

O segundo trabalho coletivo realizado pelo grupo CADA se intitula *¡Ay Sudamérica!* (1981) e também usa a criação para a modelagem de uma nova consciência crítica, cujo desenho escapa ao perímetro institucional da arte. Nisso se funda o conceito de escultura social que designa o volume intersubjetivo das relações comunitárias processado pela obra de arte segundo novos valores de reapropriação estética do diário.⁴ O trabalho *¡Ay Sudamérica!* consiste no lançamento a partir de três pequenos aviões – cujo voo foi coordenado pelo CADA – de 400.000 panfletos que caíram sobre setores pobres da cidade de Santiago. Os folhetos levavam impressa a seguinte proposição que, simultaneamente, circulou como *Separata* da revista *Apsi*: “...o trabalho de ampliação dos níveis habituais de vida é a única montagem de arte válida/a única exposição/a única obra de arte que vale; cada homem que trabalha para a ampliação, mesmo que mental de seus espaços de vida é um artista”.

Tanto *Para no morir de hambre en el arte* como *¡Ay Sudamérica!* são trabalhos que vão se conformando na pluridimensionalidade social de suportes de materialização artística que combinam ‘arte’ e ‘vida’. O sujeito da arte ao qual se dirigem esses trabalhos do CADA permanece incerto nas dinâmicas intersubjetivas de seus papéis comunitários ao

⁴ “Entendemos por escultura social uma obra e uma ação de arte que tenta organizar, mediante a intervenção, o tempo e o espaço em que vivemos, como modo de fazê-los mais visíveis. O presente trabalho (*Para no morir de hambre en el arte*) é escultura enquanto organiza volumetricamente um material como arte; é social enquanto esse material é a nossa realidade coletiva”. Cada, “Para no morir de hambre en el arte”. *La Bicicleta*, Santiago, n. 5, dez. 1979.



mesmo tempo em que é convidado pela obra a ser parte ativa do formato-processo de ressignificação social e política do real que imagina a arte.⁵

3. São várias as obras da “avançada” que ocupam a cidade como cenário de produção artística (J. Castillo, L. Donoso/P. Saavedra/H. Parada etc.) e que postulam uma espacialidade alternativa – a da exterioridade social – frente aos recintos de arte cercados pela instituição cultural que foi declarada culpada do “desarraigo que afeta toda obra de arte no espaço ideológico burguês” e da “função elitista designada pela oficialidade” (Balcells). Sem dúvida, porém, a intervenção do Cada em *Para no morir de hambre en el arte* – com seu risco branco no Museu de Belas-Artes, que fecha a entrada ao lugar santificado de contemplação das obras – condensa o significado emblemático daqueles trabalhos chilenos que pretendiam questionar a autoridade patrimonial da conservação do passado artístico, desde a temporalidade efêmera de um entrecruzamento social de espaços e tempos móveis. O trabalho da “avançada” também reclama contra o acondicionamento ideológico do valor artístico com o qual o museu priva as obras de acontecer, tornando-as a-históricas ao borrar toda marca temporal suscetível de sinalizar seu pertencimento a uma rede de produtividade histórica concreta. As “ações de arte” afirmam a concretude do aqui e agora da participação cotidiana de seu sujeito no devir da obra e se negam a perecer como passado na extemporaneidade do olhar do visitante de exposições.⁶ Desafiam o ritual de percepção que consagra o Museu na disposição cerimonial das obras, assim como o efeito de fechamento de seu dispositivo institucional. Também criticam a função das galerias (a “privatização do usufruto da obra na sala de exposições”⁷), denunciando-as, nas palavras do CADA, como “bomba fechada” – “é absolutamente analogizável então a galeria ao espaço de um certo nós mesmos”.

Não é à toa que o texto do CADA que sanciona a autorreferencialidade dos espaços de arte seja publicado na ocasião de uma exposição intitulada *Contingencia* (V. H. Codocedo, 1983). A radicalização da crítica à arte concentracional das galerias – da parte do grupo CADA – coincide com um período (setembro de 1983) marcado pelas comemorações dos

5 “Eles se propõem a resgatar a criatividade oculta na paisagem e em sua ocupação social, e propor os mecanismos que tornem possível sua apreciação por qualquer um [...] formando uma nova e necessária trama de experiências baseadas no que até agora escapa a nossa atenção”. Fernando Balcells. *Acciones de arte hoy en Chile. La Bicicleta*, Santiago, n. 8, dez. 1980.

6 “...Assim mesmo, a construção de uma ‘sala de arte’ na rua ou, inversamente, a destruição desse conceito trocando-o pelo uso de espaços cidadãos abertos e públicos como gestores-receptores da obra de arte, cujo destino final não é a privatização de seu usufruto na sala de exposições, mas sim a permanência na retina e memória do transeunte que vê assim a paisagem urbana, pela qual circula cotidianamente, transformada em um espaço criativo que o obriga a refazer seu olhar, que o obriga, em suma, a refazer e questionar o entorno e as condições de seu próprio transcorrer”. Diamela Eltit. *Sobre las acciones de arte; un nuevo espacio crítico. Umbral*, Santiago, 1980.

7 “Recorda-se a galeria enquanto objeto convencional. Fora da Galeria [...] a arte gesta sua pré-história, vale dizer, sua história mais transgressora, aquela que não tem um alfabeto pelo qual ser domesticada. A pré-história é o gesto/trabalho físico e também emocional do qual é o álbum: a galeria, usufrui sempre. Todo álbum é o não selvagem do selvagem, sua mostra mais inocente”. Cada, *Una bomba cerrada. Sur*, Santiago, 1983.

dez anos do regime militar. Motivados por essa data de comemoração, o grupo CADA idealiza o trabalho coletivo *No +*, que leva os artistas a “optar por se inserir diretamente nos muros da cidade e estampar seu protesto e seu clamor com um breve e simples não +, que alguns completam: Não + fome, Não + dor, Não + morte” (*Hoy*, set. 1983). Os muros da cidade (vedados pelo regime durante todo o período militar) são reconquistados pelos artistas como suportes de sua denúncia antiditatorial mediante uma arte do compromisso nacional que assim se reconecta finalmente com o testemunho político das Brigadas Muralistas do governo anterior.

4. A sequência de intervenções urbanas aqui descrita conclui com este último trabalho assinado pelo grupo CADA. Depois de 1982, os artistas jovens voltam a se concentrar na pintura e nos circuitos de galerias que sustentam a convenção do quadro. O reconfiamento da prática artística ao quadro como estrutura fechada de uma produção que se limita aos espaços instituídos, coincide com o fechamento dos horizontes democráticos e o fracasso da ilusão de mudança que mobilizavam os protestos de 1983. O privado (a subjetividade de um imaginário pictórico que se refugia na galeria) substitui o público da exterioridade social, como se a volta ao quadro servisse de moldura de autoproteção contra os desencantos da história que retorna a sua norma repressiva. Frente à oposição dentro-fora que uma das linhas de debate da “avançada” armou, algumas obras optam por ressignificar a espacialidade da galeria com uma crítica a sua convenção, que opera seja travestindo sua arquitetura – *¿Qué Hacer?*, de Díaz-Mellado (1984) –, seja redistribuindo nela os sinais intervindos da problemática urbana – *Paisaje*, de Brugnoli-Errázuriz (1983). Outros, porém, tal como ocorre com Lotty Rosenfeld, persistem em sua vontade de se afastar do privilégio institucional dos recintos de arte fechados para seguir profanando – no asfalto – o culto da obra que o museu ritualiza e as galerias comercializam como fetiche de mercado.

Lotty Rosenfeld prossegue – desde 1979 – seu rigoroso trabalho de marcação das cruzes no pavimento, reeditando em diversos lugares (no deserto do norte do Chile, na frente da Casa Branca, em Washington, na fronteira Chile/Argentina etc.) seu gesto de alterar um código de circulação urbana: “Os eixos divisores das pistas de circulação são atravessados por uma tela branca, transformando o signo original em cruz que – reiterada ao longo da estrada – forma uma cadeia transgressora do código de sinais que normatizam a circulação viária” (F. Balcells). L. Rosenfeld redistribui as marcas de ordenamento do trânsito em um ato que trai o ideal de retidão fixado pela linearidade do caminho, que obriga a não sair do traçado. *Uma milha de cruzes no pavimento*, de Lotty Rosenfeld, ressimboliza o espaço ao converter o signo de menos (-), operador da subtração, no signo mais (+), operador da soma, cometendo assim uma infração na unidirecionalidade do sentido que, graças à arte,

bifurca em direção a um plural criativo e transformativo. L. Rosenfeld infringe a gramática da ordem imposta por um subsistema de comunicação social, pondo o signo em dúvida e sua legibilidade em crise: reconfigurando as linhas que sinalizam a ordem (a vertical e a horizontal) sob o modo – feminino – da dissidência. Esse trabalho das cruces firmadas no pavimento por L. Rosenfeld toma como pretexto um signo de trânsito como o mais inofensivo de todos os signos – em um país sob castigo e repressão – para erigi-lo em sinal de advertência que mostra a invisibilidade do poder que rotineiramente se torna gráfico. Violar o traçado das geografias do trânsito tem, no contexto chileno, o valor metafórico de uma negativa a se deixar pautar pela ideologia da ordem; uma negativa que contém a desobediência como matriz de rearticulação do sentido.

Tradução: André Leal

Revisão técnica: Carol Illanes



“Ao CADA (neste caso específico eu teria que dizer para Diamela) parecia essencial criar um novo *slogan* quando dez anos da ditadura militar foram cumpridos. As pessoas se identificavam pouco com os velhos *slogans*. Nossa proposta teria que ser participativa, isto é, que as pessoas se sentissem encorajadas a completá-la. Se isso acontecesse, estaríamos cumprindo nosso propósito e, como consequência lógica, esse *slogan* teria que ser reproduzido sem a nossa preocupação.

No início, tínhamos que sair à noite para pichar muros em diferentes bairros. Um número significativo de artistas trabalhou e multiplicou a iniciativa de diferentes maneiras; me lembro de uma em especial, em que três grandes rolos de papel foram colocados em uma parede do rio Mapocho com o NO + e o desenho de um revólver (...) foi o trabalho de maior eficácia social que o CADA fez porque com ele os espaços artísticos que havíamos proposto como coletivo desde o início foram significativamente ampliados. Todo o Chile abraçou esse *slogan*, que pôde ser visto durante anos em todas as partes, em protestos, em pichações, em panfletos, em cartazes, em paredes. Esse *slogan* foi usado até mesmo pela oposição, como sua mensagem central contra a ditadura, por ocasião do Plebiscito, sete anos depois. O No+ seria a opção a ser marcada na votação para derrotar a ditadura.

Até hoje é usado. Toda vez que vejo um NO +, no noticiário da TV, na imprensa ou em uma parede em qualquer lugar no Chile eu penso, aí está o CADA, ainda existe, além da vontade de cada um dos membros.”

Palavras de Lotty Rosenfeld, membra do CADA. Entrevista em: *CADA día: La creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012: 54-54.