

ARTE URBANA NO CONTEXTO SOCIAL CHILENO

INTERVENÇÕES DE ARTE NO CHILE.

por

Marcela Arriagada Jofré,

*Aluno do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 02 – Patrimônio e desenvolvimento*

Dissertação de Mestrado apresentada à
Coordenação do Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio.

Orientador: Professor Doutor Nilson Alves de
Moraes.

UNIRIO/MAST - RJ, Fevereiro de 2012.

FOLHA DE APROVAÇÃO

ARTE URBANA NO CONTEXTO SOCIAL CHILENO.

Intervenções de Arte no Chile.

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof. _____
Prof. Doutor Nilson Alves de Moraes

Prof. _____
Prof. Doutor Luis Carlos Borges

Prof. _____
Profa. Doutora Tereza Cristina Moletta Scheiner

Prof. _____
Prof. Doutor Marcelo Campos

Rio de Janeiro, fevereiro de 2012.

Jofré, Marcela Arriagada.

Arte urbana no contexto social chileno. Intervenções de arte no Chile /Marcela Arriagada Jofré.- Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2012.
Orientador: Dr.Nilson Alves de Moraes.

ix., 164p. : il.

Dissertação (Mestrado) Programa em Museologia e Patrimônio-
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu
de Astronomia e Ciências Afins/Programa de
Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2012.

Referências: p. 140-145.

1.Museologia. 2. Patrimônio. 3. Arte chilena contemporânea. 4.Arte conceitual. 5. Intervenções de Arte. 6. I.Moraes, Nilson Alves de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. *Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio*. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins (*Brasil*). IV. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço minha família pelo apoio incondicional desde o momento em que me propus continuar meus estudos no estrangeiro. Em especial agradeço o aporte do trabalho audiovisual de Cristian Arriagada, designer gráfico e meu irmão, quem colaborou com a realização das entrevistas, montagem e edição do material audiovisual que faz parte deste trabalho.

Agradeço ao Dr. Nilson Moraes, orientador desta esta pesquisa, pela sua disposição, as correções, sugestões e a mirada crítica que imprimiu neste trabalho. Graças pelos momentos e as histórias compartilhadas, pelo carisma e o apoio acadêmico e afetivo.

Ao corpo docente do Programa em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST, especialmente ao Dr. Luis Carlos Borges e à Dra. Tereza Scheiner. Ao professor externo convidado, Dr. Marcelo Campos, da UERJ, que me ajudaram direta e indiretamente na projeção do rumo deste estudo. Graças pela inspiração para defender estas questões e problemáticas tanto desde a seriedade quanto da paixão que merecem.

À minha turma 2010, colegas e amigos que compõem o meu imaginário afetivo do Brasil, pela sua acolhida, seu apoio e os momentos que compartilhamos.

Agradeço às instituições relacionadas ao desenvolvimento das ciências, humanidades e arte através de programas de intercambio e recepção de estrangeiros, as que fizeram possível a experiência intelectual, psicológica e afetiva que significou para mim realizar esta pós-graduação no Brasil; CNPq/CAPES, UNIRIO-MAST e CEB Santiago do Chile. É esse ato de troca cultural o que possibilitou este debate.

Agradeço em geral a todos os que fizeram possível esta experiência acadêmica e de vida. Instituições, autoridades, pessoas, amigos. E a todos os que se interessaram por conhecer e divulgar o estudo sobre arte e cultura na América – Latina.

A minha família

RESUMO

ARRIAGADA, Marcela. **Arte urbana no contexto social chileno. Intervenções de arte no Chile.**

Orientador: Nilson Alves De Moraes. UNIRIO/MAST. 2012. Dissertação.

O trabalho expõe e analisa produções de arte contemporânea chilena, posteriores ao Golpe Militar de 1973. Obras catalogadas como intervenções urbanas, destacadas pelo caráter político e consideradas pelo campo da crítica de arte no Chile como pertencentes à chamada “Escena de Avanzada”, uma das tendências artísticas com maior evidência no período. Este trabalho problematiza a natureza destas operações de arte a respeito do meio que produzem a intervenção (lógica urbana) e o contexto histórico (contexto sócio-político chileno) em que foram geradas. As três intervenções paradigmáticas tratadas neste estudo são: “Para no morir de Hambre en el Arte” 1979; “NO +” 1983-84 (ambas ações de arte paradigmáticas do CADA Coletivo de Ações de Arte) e, finalmente; “Uma milla de Cruces, una resta de sentido sobre el pavimento” 1979 uma intervenção individual da Artista Lotty Rosenfeld do CADA.

Através da apresentação e análise dessas intervenções é construída uma proposta que articula considerações sobre arte e Patrimônio, que busca defender com argumentações como a arte tem tanto que dizer sobre as nossas sociedades quanto outras disciplinas ou áreas, e como nestas intervenções vão aparecer relatos e tensões sobre identidade, museologia, patrimônio e história. Utilizamos fontes primárias, bibliografia de conhecimento público e tomamos depoimentos orais. Pesquisamos acervos iconográficos e editamos material imagético encontrado em acervos pessoais e públicos reunindo reflexões e documentando visualmente alguns dos movimentos culturais analisados.

Palavras-chave: Museologia, Patrimônio, Arte Chilena contemporânea, Arte conceitual, Intervenções de arte.

ABSTRACT

ARRIAGADA, Marcela. **Arte urbana no contexto social chileno. *Intervenções de arte no Chile.***

Orientador: Nilson Alves De Morais. UNIRIO/MAST. 2012. Dissertação.

The present paper depicts and analyses the Chilean contemporary art productions following the 1973 military coup. These pieces have been catalogued as urban interventions with a political spin and have been considered as part of the *Escena de Avanzada* - one of the most evident artistic trends during this period-, by the art critics in Chile. This paper argues the nature of three of these pieces regarding the ambience they intervene (the city's logic) and the historical context they were developed in (socio-political Chilean context). The treated interventions are: *Para no morir de hambre en el Arte* (Not to die of hunger in Art), 1979 and *No +*, 1983-1984, both pieces belonging to the CADA, *Colectivo de Acciones de Arte*. The third piece is *Una milla de Cruces, una resta de sentido sobre pavimento* (A mile of Crosses, a subtraction of sense on the pavement), 1979; an individual intervention by Lotty Rosenfeld who was also a member of CADA.

Through the presentation and analysis of these artistic interventions, we have been able to build up a proposal that considers Art and Patrimony. The proposal seeks to defend the notion of art as a means of major communication about society and to show how these operations will uncover stories and tensions about Identity, Patrimony and History by means of solid statements. We use primary sources, bibliography of public knowledge and we took oral testimonies. We researched iconographic material, we edited videos and interviews founded in private and public archives, gathering reflections of some of the cultural movements analyzed.

Key words: Museology, Heritage, Contemporary Chilean Art, Conceptual Art, Art Intervention.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

CADA - *Colectivo Acciones de Arte* (Coletivo Ações de Arte)

DIBAM - *Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos* (Direção de bibliotecas, arquivos e museus) Organismo governamental dependente do Ministério de Educação no Chile.

ICOM - *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO

ICOFOM - *International Committee for Museology, ICOM* (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)

MNBA - *Museo Nacional de Bellas Artes* de Santiago de Chile (Museu Nacional de Belas Artes de Santiago do Chile).

MSSA - *Museo de la Solidaridad de Salvador Allende* (Museu da solidariedade de Salvador Allende)

UNESCO - *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

UP - *Unidad Popular* (Unidade Popular) Partido político de coalizão de esquerda e centro esquerda que levou à presidência ao Presidente Salvador Allende.

LISTA DE FIGURAS:

Figura1 - “Para no morir de hambre en el arte” CADA, 1979. Registro de vídeo.....	67
Figura 2 - “Para no morir de hambre en el arte” CADA, 1979. Registro de vídeo.....	68
Figura 3 - “Para no morir de hambre en el arte”, 1979. CADA. Registro de Intervenção poética.....	68
Figura 4 - “Para no morir de hambre em el arte” CADA,1979 Publicação de discurso.....	69
Figura 5 -“Para no morir de hambre en el arte” CADA, 1979.Registro fotográfico.....	69
Figura 6 -“Inversión de Escena” CADA, 1979.Registro fotográfico.....	83
Figura 7- “Inversión de Escena” CADA, 1979. Registro fotográfico.....	83
Figura 8 - “Una Milla de Cruces una Resta de Sentido” Lotty Rosenfeld, 1979 Intervenção de uma rua.....	90
Figura 9 - “Una Milla de Cruces una Resta de Sentido” Lotty Rosenfeld, 1979. Intervenção de uma rua.....	90
Figura 10 - “NO+” CADA, 1983-1984. Registro fotográfico.....	94
Figura 11 - “NO+” CADA, 1983-1984. Registro fotográfico.....	95
Figura 12 - “NO+” CADA, 1983-1984. Registro fotográfico.....	95
Figura 13 -“NO+” CADA, 1983-1984. Registro fotográfico.....	96

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO.....	1-18.
Cap. 1 CONTEXTO E CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DAS OBRAS.....	19
1.1 - A RUPTURA POLÍTICO SOCIAL DE 1973 NO CHILE.....	24-39
1.2 – O CENARIO DA “ESCENA”.....	40-50
Cap. 2 O ESPAÇO URBANO COMO SUPORTE DE ARTE.....	51
2.1 – A ARTE COMO UM CAMPO DE LUTA.....	53-57
2.2 – A ARTE OPERANDO EM ZONA DE CATÁSTROFE: Três operações de arte e seus efeitos de sentido.....	58-96
Cap. 3 INTERVENÇÕES DE ARTE E DISCURSOS PATRIMONIAIS: EM BUSCA DE UMA ARTICULAÇÃO.....	97
3.1 - UMA APROXIMAÇÃO Á DIMENSÃO PÚBLICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	103-108
3.2 - UMA APROXIMAÇÃO AO CONCEITO DE <i>SITE SPECIFIC</i> NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	109-116
3.3 – O DISCURSO DA CRISE COMO REFERENTE E PONTO DE PARTIDA.....	117-121
3.4 – CORPO INDIVIDUAL/CORPO SOCIAL/PATRIMÔNIO...	121-130
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131-139
REFERENCIAS.....	140-145
ANEXOS.....	146-164

INTRODUÇÃO

As matérias que neste trabalho serão apresentadas atravessam a fibra fina da História de um país e significam, não só uma interessante possibilidade de produção teórica a respeito da transcendência do seu contexto cultural, como a responsabilidade de repassar, repensar e reelaborar pressupostos sobre fatos e processos artísticos que até hoje são fonte de problematização, de enfrentamento de pontos de vista e de luta ideológica, que é também uma dimensão da cultura. Dizemos *fibra fina* como uma tênue e sensível expressão de uma situação que não se esgota em si, mas que produz novas armadilhas para aqueles que estão ao redor produzindo efeitos que atingem diversos sentidos. Fatores de proporções e articulações diversos aparecem na sua origem e desenvolvimento; fatores sentimentais, éticos, estéticos e ideológicos. Falam de emoções que devem ser compreendidos em seu contexto e modos ou possibilidades de expressar.

O objeto desta pesquisa é a análise de expressões de arte contemporânea geradas fora do espaço museu de arte tradicional¹, consideradas como intervenções urbanas, qualificadas pelo aparato crítico da arte no Chile dentro de uma cena artística chamada “Escena de Avanzada”² e geradas na cidade de Santiago³ durante a década dos setenta e começos dos anos oitenta (até o ano 1984, aproximadamente). Em nosso trabalho, vamos apresentar e caracterizar a “Escena de Avanzada” em termos gerais e aprofundar especificamente em três obras que possuem um caráter interventivo. No trabalho de interpretação de sentido de cada uma vai se debater, fazer referencia, e dialogar com o conceito de Patrimônio: “*Para no morir de Hambre em el Arte*” de 1979; “*NO +*” de 1983-84 (ambas ações de arte paradigmáticas do CADA (Coletivo de Ações de Arte) e, finalmente, “*Una milla de cruces, una resta de sentido sobre el pavimento*” de 1979 (intervenção individual da Artista Lotty Rosenfeld, membro também do CADA).

¹ Museus de arte; “Convencional y tradicionalmente referidos a los que albergan y exponen pintura, escultura, artes decorativas, artes aplicadas e industriales, y las denominadas en otros tiempos artes menores...”. FERNÁNDEZ, Luis Alonso. **Museología y Museografía**. Ediciones del Serbal: Barcelona, 1999. p 110-111. Poderíamos acrescentar também o sentido de museu de arte tradicional ou convencional relacionado ao conceito de museu como estabelecimento (sentido organizacional), na sua dimensão material anterior aos anos ‘60 e às novas concepções do Museu sob os paradigmas da holística ou ecologia. Citando Scheiner; Museu Tradicional seria definido como um “Espaço, edifício ou conjunto arquitetônico ou espacial arbitrariamente selecionado, delimitado e preparado para receber coleções de testemunhos materiais recolhidas do mundo. No espaço do museu tradicional, as coleções são pesquisadas, documentadas, conservadas, interpretadas e exibidas por especialistas - tendo como público-alvo a sociedade. A base conceitual do museu tradicional é o objeto, aqui visto como documento”. SCHEINER, Tereza. **Apolo e Dioniso no templo das musas**. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação) –Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. RJ: ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

² Cena de arte também chamada de “Arte de Transición”, “Arte de Emergencia”, “Arte de resistencia”, “Arte de vanguardia”. Todas essas nomenclaturas, as quais aparecem em diversas produções escritas sobre arte dos anos 70 e começo 80 no Chile, fazem referencia ao mesmo grupo de produções e algumas das terminologias sublinham mais que outras a transcendência do fator político na natureza dessa cena.

³ Em uma das intervenções que fazem parte deste estudo participam também artistas desde o estrangeiro, especificamente Toronto, Canadá e Bogotá, Colômbia. Isto, na intervenção “Para no morir de hambre en el arte” de 1979 realizada pelo CADA (Coletivo Ações de Arte).

Consideramos necessária a apresentação da cena artística de que fizeram parte essas três intervenções, a “Escena de avanzada”, já que outras imagens de produções artísticas que a constituíram (a fotografia, a *body art*, *happenign* e a escritura) conjugam-se e apresentam significados que ajudam e enriquecem a compreensão das três obras particulares que analisaremos. Por questões de tempo, e pela densidade discursiva da cena em geral e de cada obra que a compõe, não poderíamos realizar uma análise de todas elas. Além disso, a linguagem das intervenções será aquela que vai trabalhar diretamente sobre e em referência à paisagem urbana. Observando as obras dessa cena em sua totalidade, produzidas entre os anos '70 e princípio dos '80, diremos que todas fizeram parte de um mesmo processo, e a sua aparição vai significar um espaço-momento de tensão entre arte e sociedade na História do Chile. A transcendência que outorgamos a estas manifestações tem a ver com a constituição de um novo paradigma ou modelo na arte no Chile, e com a demanda, como consequência, de uma nova crítica de arte também, que com novos instrumentais (novidade em relação aos que até aquele momento se utilizavam na crítica de arte no Chile) pudesse apreender desde a teoria a lógica e natureza desses produtos artísticos, definindo-os, validando-os e decodificando suas mensagens.

A respeito da visibilidade da “Escena de Avanzada”, sua presença num circuito internacional, e contextualizando-nos na cultura local onde será apresentada esta dissertação, esclarecemos que algumas delas fizeram parte da 29ª Bienal de Arte de São Paulo, 2010, representando os trabalhos artísticos do grupo CADA (Coletivo Ações de Arte)⁴. Sua escolha tinha sentido em relação à curadoria da Bienal que fundamentam conceitos de Arte e Política.

A fundamentação teórica que sustenta este trabalho se origina no campo de estudos da Museologia e do Patrimônio e também na Teoria e da História da Arte. E, embora apareçam temas notoriamente relacionados com o campo das Artes, Ciências Políticas e da História, vai sempre transitar no sentido dos rendimentos (como produtos) para o campo da Museologia e dos estudos patrimoniais.

A respeito do sentido e significado dos conceitos de Patrimônio e Museologia, diremos que a presente dissertação nasce desde um programa de estudos de pós-graduação fundado e fundamentado em ambos, tendo como linha central os estudos patrimoniais. Assim, esta pesquisa nasce como um diálogo e debate relativo a questões

⁴ No caso das obras do CADA que se expuseram na Bienal, (as obras “Ay Sudamérica” e “NO + “), é importante constatar que fizeram parte de um envio não oficial, assim, enquanto a obra de outros artistas chilenos como Alfredo Jaar, entraram através do Ministério de Cultura, o CADA se manteve (ironicamente) à margem desse envio. Com esse gesto, de alguma maneira reafirmavam o gesto original de se pensar e atuar nas margens, refletindo a complexidade que significa a convivência entre arte e política. Sua ideologia originária, que combatia a ideologia do poder nos anos 70 dirigido pela direita e os militares vê se refletida. O bloco atual no poder no Chile é um bloco de direita, assim que seu desligamento do envio oficial faz sentido em termos políticos.

patrimoniais, museológicas e artísticas. As obras analisadas imbricam sentidos artísticos e patrimoniais já que conjugam a intervenção do espaço público -como operação de arte- com uma problematização do “espaço museu” -como espaço patrimonial-; na sua dimensão de lugar de arte, de narrativas artísticas, de tradições culturais e da institucionalização de estilos, saberes e produtos artísticos-. Acrescentaremos a este esclarecimento um conceito que será fundamental de problematizar na articulação entre Patrimônio-Museu-Arte: o conceito de Corpo. O artista como indivíduo -corpo individual-, a comunidade -corpo social- e a cidade - também pensada como um corpo coletivo- serão problemas a tratar; e, tentando fazer esta elaboração o mais esclarecedora possível, analisaremos uma performance realizada pelo poeta chileno Raúl Zurita (um dos membros do CADA) que a nosso parecer conjuga e reflete com uma densidade poética e intelectual arrebatadora estas questões e as relações entre processo de arte, identidade e o corpo como patrimônio.

Vamos realizar também aproximações à Museologia, particularmente e com maior profundidade no segundo capítulo desta pesquisa, onde apresentaremos uma leitura e interpretação da intervenção de arte “Para no morir de hambre en el arte”. Uma das ações centrais de tal intervenção foi a interdição do Museu Nacional de Belas Artes de Santiago do Chile. Problematizaremos o sentido e a importância do MNBA e da sua intervenção em relação a estudos sobre Museologia, focalizando questões relacionadas à identidade e aproximando-nos através dessa análise à História da arte no Chile. Através de uma apresentação do Museu Nacional de Belas Artes como um espaço que alberga identidade -argumento fundamentado tanto nas suas condições de formação, finalidade e nas exposições que fazem parte da sua coleção permanente-, buscamos problematizar as significâncias de tal interdição realizada pelos artistas do Coletivo de arte CADA. As reflexões sobre o conceito de identidade serão propostas a partir de leituras de autores da área da Museologia como Vinos Sofka e Tomislav Sola, especificamente em textos publicados pelo ICOFOM 1986⁵, sobre Museologia e Identidade. Com isto, declaramos como essenciais nesta elaboração os estudos de patrimônio e de Museologia que fizeram nascer e deram sentido aos questionamentos artísticos que aqui apresentamos. Sabemos necessário, a propósito disso, o esclarecimento de como está sendo entendida a noção de Patrimônio. Por isso, antes da apresentação e análise das intervenções de arte desta pesquisa, vamos expor a base conceitual desde a qual estamos pensando e considerando esse termo, sobretudo

⁵ Nas palavras do autor: “The role of museums, whether they represent one or several identities or none at all is evident”. Op. Cit.p.8.

se o nosso objetivo é compreender as dinâmicas e recursos do Patrimônio, seja onde for.

A respeito da Museologia, precisamos partir da seguinte questão problematizadora: Existe uma Museologia propriamente dita no Chile? Existe uma tradição museológica? A partir de que conceito de Museu, de quais ações relacionadas a este conceito ou à sua dimensão institucional pode se construir uma caracterização do seu estudo e prática no Chile? Quais são as ações específicas onde a museologia esta se exercendo, o que podemos definir como características de uma Museologia nesse país?

A Museologia -grosso modo- estuda a história e razão de ser dos museus, sua função na sociedade, seus sistemas particulares de pesquisa, educação e organização, a relação que mantêm com o meio ambiente físico e a classificação dos diferentes tipos de museus. Além disso, vai se repensando e vai construindo relatos sobre seus assuntos e questionamentos para delinear, como muitas outras disciplinas, não só um movimento histórico ou evolutivo, uma tradição, mas também um olhar autocrítico e um dialogo aberto a outras disciplinas ou áreas de conhecimento relacionadas, como a filosofia, a história, a ciência, a arquitetura, a antropologia, as artes visuais, a sociologia e similares. Por outro lado, falando especificamente da museografia, esta tem como objeto o estudo dos museus na sua estrutura, não só seus problemas arquitetônicos ou expositivos, tem interesse também na extensão da vida dos museus, suas funções e finalidades. Seria uma técnica que expressa e aplica os conhecimentos do Museu que provêm da área teórica, histórica e crítica.

Desde esta descrição voltamos à pergunta: existe uma Museologia no Chile? o que seria fazer Museologia? Citando o artigo do antropólogo chileno Rafael Prieto Velis, que versa sobre este tema, aparece a seguinte consideração: “A memória de nossa Museologia parece passar pela descrição formal ou institucional de seus museus”⁶ O autor, desenvolvendo esta resposta afirma:

Por isso, quando é abordada como disciplina, nos encontramos com que há textos muito breves ou isolados (silenciados) em suas perguntas e debates, ou demasiado especializados em suas disciplinas

⁶ “La memoria de nuestra museología pareciera pasar por la descripción formal o institucional de sus museos”.PRIETO VELIZ, Rafael. Una semana de Incursiones a la museología en Chile. Revista Patrimonio Cultural. Nº36 Año X Primavera 2005. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Disponível em: http://www.dibam.cl/patrimonio_cultural/patrimonio_museo/art_incur.htm Acesso em: 20 fev.2012.

para conceber as miradas panorâmicas ou retrospectivas fruto do exercício de construí-la. Não há corpo.⁷ [Tradução Livre]

Pensando no decorrer dos últimos anos, e a partir do recorte temporal da presente dissertação, consideramos importante mencionar alguns momentos paradigmáticos acontecidos no Chile, que versaram sobre assuntos relacionados à Museologia propriamente dita ou aos museus, em alguma das suas dimensões: A formação do ICOM Chile em 1965, a visita de museólogos ingleses posterior a esse ano, a criação do *Centro Nacional de Museología* no Chile (Centro de formação técnica⁸) em 1968; as *Jornadas Museológicas Organizadas* pelo ICOM (que continuam se desenvolvendo) ; a *Mesa Redonda de Santiago de Chile* em 1972; e a conseqüente criação da “Asociación Latinoamericana de Museología” (ALAM). Mas, podemos considerar a partir destes acontecimentos o desenvolvimento de uma organicidade, a criação de uma tradição ou uma coerência linear dos propósitos ou significâncias para o campo da Museologia - tanto no seu estudo, quanto na sua pratica- dos resultados de estes momentos de dialogo? Lamentavelmente, não poderíamos dizer que o desenvolvimento destas iniciativas seja estruturado como um processo contínuo, ou uma integralidade, nem foram instâncias inscritas numa história da Museologia no Chile. Alguns até afirmam que aquela Museologia incipiente, que ganhava força nos anos 60 e começos dos 70 foi perdendo força, ou se fechou em grupos ou instâncias determinadas. Sem dúvida a respeito dos discursos iniciais do Museu Integral, social e baseado na democracia, o golpe de estado e a conseqüente ditadura de quase 20 anos significaram uma paralisação, a Cultura em geral no Chile padeceu um estancamento.

O panorama atual, em termos de percepção geral, se vê complexo quando comprovamos que na maioria dos museus no Chile não existe formalmente a área de Museologia⁹, sendo o mais próximo a seu atuar a área museográfica. Mas, estão sendo consideradas as diferenças conceituais e práticas entre ambas as noções, apesar da sua proximidade? Nós perguntamos: pode existir uma tradição crítica sobre os museus

⁷“Por eso, cuando uno la aborda como disciplina, se topa con que hay textos muy breves o aislados (silenciados) en sus preguntas y debates, o demasiado especializados en sus disciplinas para concebir las miradas panorâmicas o retrospectivas fruto del ejercicio de construirla. No hay cuerpo” PRIETO VELIZ, Rafael. Una semana de Incursiones a la museología en Chile. Revista Patrimonio Cultural. Nº36 Año X Primavera 2005. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Disponível em: http://www.dibam.cl/patrimonio_cultural/patrimonio_museo/art_incur.htm Acesso em: 20 fev.2012.

⁸ O centro estava sob supervisão do *Museo Nacional de Historia Natural* que era o centro articulador, na aquela época, da disciplina de museologia a nível nacional.

⁹ Nomeando alguns exemplos aleatórios: O Museu Nacional de Belas Artes possui departamento de museografia como o mais próximo da Museologia. O Museu Nacional de História Natural possui áreas de educação, exposições e área de coleções. O Museu de Arte Contemporânea de Santiago possui 4 unidades: de Educação, de Conservação e de Documentação, de Administração e Coordenação econômica e de Produção. O Museu de la Solidaridad Salvador Allende possui departamentos de Coleção e Arquivo, Comunicação, Público, Programação e Produção, e Administração. Museu da Memória possui uma coordenação de Museografia e exposições.

se não temos dentro da institucionalidade, da Academia por exemplo, formação de museólogos, de especialistas, e a criação de debates que envolvam sentidos e questões políticas além das discussões patrimoniais ou das expectativas de outras áreas de estudo? Sabemos que a Museologia é um campo relativamente novo - como disciplina-, apesar dos museus terem uma historia milenária. Porém, em relação a outros cantos do nosso continente, como o México, a Argentina, a Colômbia e o próprio Brasil, o Chile apresenta uma distancia considerável.

Não é o propósito desta pesquisa desenvolver estas questões tão importantes e complexas sobre museus e Museologia no Chile, não só por uma questão de tempo e espaço, senão porque significariam e merecem toda uma outra pesquisa. Porém, achamos necessário e conveniente, já que as bases conceituais deste estudo se baseiam na área da Museologia e do Patrimônio, esclarecer esta realidade que, apesar de ser adversa ou lamentável, pode significar a criação de uma consciência e pode fazer sentido também a respeito dos problemas que tratamos neste estudo. Fazer elaborações sobre trabalhos artísticos que envolvem o Museu numa das suas categorias (Museu de Belas Artes), representa a responsabilidade também de apresentar como está sendo entendida a Museologia, o exercício de estudo e o gerenciamento dos museus, tema que, apesar de não ser aqui detalhado, pelo menos esboçaremos no que se refere à tensão que no estudo e trabalho deste campo significam.

Voltando para o contexto deste estudo, agora numa dimensão histórica, queremos esclarecer que não vai ser possível apresentar –neste espaço teórico- um panorama extenso da complexa realidade da época que contextualiza nosso estudo, ao menos em relação à repercussão e influencia das obras expostas, já que o leitor desde trabalho não vai estar necessariamente relacionado ou familiarizado com o desenvolvimento da arte no Chile, mas pensamos e consideramos possível estimular espaços de reflexão e apresentar problemáticas que propõem e incitam um diálogo com cenas artísticas que possuem certas semelhanças, principalmente em outros países da América- Latina, sob condições sociais e políticas de similares características.

A respeito disso, esclarecemos que na presente pesquisa vai ser fundamental delinear o nosso objeto de estudo, o recorte particular que vai se realizar; as três intervenções de arte que serão analisadas serão apresentadas e todos os produtos de tais análises estarão -senão dentro do Campo das Artes Visuais- ao menos relacionados, e vão desembocar em problemáticas relacionadas ao Campo do Patrimônio Cultural. Isto pode ser comprovado no marco teórico desta produção e na

sua estrutura. O conteúdo político desta pesquisa –de importância fundamental na consideração das obras escolhidas, obras de forte caráter político- vai ser apreendido então desde uma perspectiva principalmente cultural e artística. A questão política e social será aprofundada na medida em que a interpretação e estudo dessas obras de arte contemporânea precisar. Consideramos importante esclarecer este ponto, já que, de outra maneira, nosso trabalho possuiria um caráter sociológico ou histórico puro e resultaria e implicaria também uma exposição mais ampla e especializada (através de uma linguagem própria da cada campo disciplinar) do momento histórico forte e transcendental da ditadura Militar no Chile, de aproximadamente dezessete anos de duração com os efeitos dramáticos, e de domínio público, que uma imensa bibliografia, documentação, depoimentos e registros imagéticos comprovam.

A respeito do problema que dá origem este trabalho, ele se desenvolve na necessidade tanto de dar a conhecer, expor a um “outro” (a realidade universitária e institucional da UNIRIO, enquanto espaço de recepção da presente dissertação de mestrado) uma problemática particular da arte chilena contemporânea, quanto de autoconhecimento, re-conhecimento e autoconsciência. Falar da arte e da cultura em que se nasce quando se vive ou se encontra em outro país, exige um esforço de síntese, objetividade e crítica que não estávamos previamente preparados para exercer: nos redescobrir e descobrir o que vivemos. Significa estimular inclusive uma dimensão visual que possibilita uma maior compreensão e eficácia na apresentação da experiência que se pretende apresentar e analisar.

Este trabalho exige uma reelaboração de leituras e interpretações sobre acontecimentos do passado, sobre cenários e imagens do passado de uma nação, e nessa leitura vai ser impossível não enfrentamos com o novo, com a novidade e atualização dessas leituras e interpretações produto da experiência atual de viver no Rio de Janeiro, Brasil, uma nova experiência acadêmica, pessoal, estética, cultural e afetiva. Vamos considerar a partir desta perspectiva a escritura enquanto processo de auto-descobrimto. Vamos reconhecer e assumir que este processo vai ser atravessado pela dificuldade de escrever numa língua estrangeira e de traduzir a articulação das idéias à estrutura do português. As propostas que vão surgir desta elaboração intelectual serão, então, resultado de uma operação particular; a revisão de leituras sobre um momento artístico específico no Chile –e dizemos momento para abranger não só as obras como fatos pontuais, como produtos, senão quantos processos culturais em desenvolvimento- e sua articulação a partir de teses, produções e debates preexistentes no campo do Patrimônio Cultural. Serão, dessa maneira, propostas originadas a partir de estudos científicos de nível mestrado no Brasil. Outra situação: estamos não só revendo como conhecendo novos textos, autores e enfoques. Isto

modifica nossa relação com o mundo e com a produção intelectual. Ao mesmo tempo, retornar ao nosso ponto de partida implica em olhar e privilegiar outros sentidos e olhares, sem nunca perder o ponto inicial de nossas questões.

Em 2010 e 2011 o Chile viveu momentos singulares de sua História. O ano de 2010 apresentou na realidade do Chile diversas possibilidades e momentos de debates ou de produção de alternativas. Isto como consequência de angústias, solidariedades e perdas significativas na esfera do social. No mesmo ano em que eu saí do Chile para esta vivência no PPG-PMUS, como chilenos vivemos o trágico acontecimento do terremoto e tsunami do 27 de fevereiro e, posteriormente, o processo de resgate de mineiros presos em uma mina. Esses fatos tiveram uma repercussão internacional importante. Os acontecimentos podem ser entendidos não só desde sua contingência fenomênica (realidade perceptível) e pragmática, senão enquanto brechas conceituais que induzirão outros desdobramentos e modos de compreensão dos eventos da História e da vida em um país. Em particular, o terremoto e seus efeitos colocaram questões objetivas a que fomos obrigados a encarar não só no terreno prático como também desde a teoria: o que é Patrimônio?

Perguntar o que é Patrimônio remete-nos a problematizar o que fazer com as perdas, com os sentimentos e as memórias. O que fazer no “agora”, logo do choque e do trauma que significou a destruição e perda de lugares de caráter patrimonial. Surge a problemática; como recuperar ou reconstruir uma tradição?

Na urgência do recomeço e da reconstrução física, vai surgir a pergunta paradoxal; fidelidade ao passado ou reconstrução moderna? Alguns vão defender a postura de manter fidelidade com as construções originais sem adicionar estilos nem materiais contemporâneos que possam interferir com o sentido e significância que a linguagem estética da construção possuía, com seu valor patrimonial estético original. Mas com o risco de continuarem débeis estruturalmente. Outros vão defender o resgate e reconstrução de lugares de identidade forte (o que na tradição de Nora (1994) poderíamos definir como “lugar de memória”), mas repensando-os e intervindo-os formalmente, desde sua estrutura, apelando para a conservação do espírito (ambiente, história, sentimentos, imaginários) preexistente nos lugares mais do que suas formas, deixando (ou restringindo) de se preocupar com a fidelidade exata a um original, representando posições ou a tese de que é a cultura viva -mais do que o prédio caído- o que tem, ou mais bem deve ser cuidado e protegido. Entre ambas versões existem também matizes. Nesse contexto, as respostas frente a tais operações de recuperação ainda são matéria de debate, e não existe uma convenção a respeito, nem uma norma ou lei de Patrimônio específico a seguir. Há aproximadamente dois anos passado este

evento natural, o ambiente intelectual ainda repensa a situação. Observamos que não foram produzidas grandes soluções e reflexões, elas ainda são pontuais e desorganizadas. Da mesma forma as ações de recuperação e políticas de estado são frágeis e descontínuas.

Em outubro 2010 a questão do resgate dos mineiros envolveu fortes sentimentos. O resgate dirigiu o olhar do mundo até nossa geografia, e nós fiz pensar, conscientizar de qual é o Chile que se projeta para o mundo; que Chile e que realidade chilena é divulgada ou ganha visibilidade. A mensagem, o papelzinho com a nota dos mineiros presos sob a terra, com o sinal de sobrevivência que tanto esperávamos; “Estamos vivos los 33”. Este “papelzinho” significou a inscrição da esperança para todos nós, tanto chilenos como estrangeiros. A mensagem que continha a notícia que todos aguardavam ganha o sentido de um documento e a força simbólica de uma relíquia. Entretanto, imediatamente, emergem outras questões revelando as tensões e complexidade do problema, e após a efervescência conhecemos um momento de reflexão; quais são as condições atuais dos trabalhadores das minas? E não só em o território chileno senão em outros países da América-Latina como Argentina, Colômbia, Bolívia, Peru, Brasil, etc. Países que se viram determinados pela injustiça e desigualdade social, ou subjugados às dinâmicas de exploração de economias estrangeiras ou capitais monopolizados dentro de suas próprias fronteiras.

Há quanto tempo essas condições são um relato de sofrimento e injustiça? Neruda, no seu “Canto Geral”, já anunciava: “yo escuché una voz que venía desde el fondo estrecho del pique, como de un útero infernal”...Relatos que são memória e que contam essa história de *inframundo*¹⁰ já foram elaborados por muitas vocês, mas a questão do sofrimento mineiro saiu à luz pública só através de um acontecimento que namora com o espetáculo, só através dessa espetacularização, lembrando Debord, vai conseguir visibilidade, já que sem se fazer espetáculo permaneceria na escuridão de uma outra história, aquela não-monumental, na história dos oprimidos, dos gettos, das minorias sociais.

Em 2011 os estudantes e os movimentos sociais ganham as ruas, dão visibilidade aos problemas, aos diferentes modos de encaminhá-los, e promovem uma reflexão coletiva sobre o modelo social de desenvolvimento e de gestão. Contextualizados no ano 2011, chegou o momento de uma problematização séria sobre nossa realidade social (reflexão que talvez pudéssemos pensar como consequência de uma realidade prévia marcada pela tragédia). Um dos detonantes radicais de tal condição de autoconsciência foi a visibilidade, repercussão e potência que ganhou o

¹⁰ Esta palavra possui uma conotação também mística que revela um cenário oposto àquele existente no céu. Um termo que se origina na cosmovisão pré-colombiana.

movimento estudantil -tanto do ensino universitário quanto secundário- e sua luta pelo fim do lucro, a educação de qualidade e a re-proposição da atuação do Estado frente ao direito básico de educação para a nação. A luta dos estudantes traspassou horizontalmente à sociedade chilena e significou, para muitos, o despertar a respeito de situações que nos mantinham anestesiados como cidadãos, como pessoas cívicas, com direitos e deveres, situações arraigadas desde a implementação em nosso país do modelo econômico neoliberal durante o governo de ditadura.

Estas questões no Chile atual exigem um debate e uma exposição coerente sobre os Campos de Patrimônio Cultural e da Identidade nacional. Optamos, como decisão poética e crítica, por citar estas situações para expor o tom destas elaborações, que têm a ver com um momento de autoconsciência e reconhecimento importante no Chile. O Chile do “Bicentenário”; a comemoração de 200 anos de nossa Independência da Espanha, comemorados oficialmente em setembro de 2010. Um marco festejado e que deu início e serviu de motivo para diversas reflexões sobre o passado da nação, sobre as condições atuais e as tendências que apontam para um futuro. Foi um momento propício para elaborações e debates sobre questões de identidade, Patrimônio e História.

Vamos tentar, deste espaço e lugar acadêmico, realizar um aporte comprometido e consciente nesses debates, evocando um período artístico fortemente atravessado pela realidade sociopolítica Chilena. Uma realidade que parecia ou ameaçava ser mais forte que as vontades e crenças individuais. Uma realidade que parecia esgotar todas as possibilidades, mas que não se impôs como uma fatalidade; a intervenção individual e coletiva ajudou a atravessar alguns caminhos e demonstrou que a força coletiva e individual foi capaz de permitir resistências e construção de alternativas. As artes e a cultura foram interpretes de uma re-significação da vida diante dos acontecimentos, elas ajudaram a produzir novos sentidos e modos de ser e de viver, mesmo estando condenadas à margem das gramáticas do poder no país.

A respeito da estrutura deste trabalho, o percurso desta dissertação está determinado por uma metodologia que desde o primeiro momento nos propusemos como eixo; trabalhar em primeiro lugar o contexto histórico-político nacional procurando apresentar e analisar os antecedentes fundamentais na compreensão do nosso objeto de estudo, logo, desembocar na apresentação das obras mesmas, em particular dos seus rendimentos artístico-conceituais e, finalmente, desembocar na exposição de debates e considerações sobre Arte e Patrimônio desde uma perspectiva crítica e comprometida. Para a nossa pesquisa é de suma importância sublinhar esse exercício de organização prévio, com uma apresentação da perspectiva histórica comprometida já que não vamos omitir nem ignorar a inscrição de um fenômeno artístico numa realidade

geral para criar novas perspectivas sobre tal, senão que vamos recuperar uma memória para reelaborá-la de uma maneira consciente e crítica.

A obra de arte contemporânea intervindo no corpo social.

O artista desafia ao cavalete quando pinta uma superfície grande demais para ser apoiada nele, e depois desafia ao cavalete e à nova superfície ao adotar uma tela que é a sua vez um objeto e só um objeto; e depois aparece o objeto; e depois aparece o objeto a realizar em lugar do objeto dado, e depois o objeto móvel ou um objeto intransportável, etc. Isto é só mencionar um exemplo, mas se trata de demonstrar que se há um desafio possível não pode ser no âmbito do formal, senão na base, no nível da arte e não no nível das formas dadas à arte.

(D. Buren, "Peut-il Enseigner l' Art" Galerie des Arts. 1968).¹¹

[Tradução Livre]

Observando o devir (no sentido que qualifica mudança constante e um contínuo de algo ou alguém) do século XX e a experimentação da arte com novas linguagens, comprovamos como, a partir da segunda metade do século, a arte começa sair dos museus e galerias na busca e proposição de novas relações com o espaço e sociedade, proposições que significam um trabalho importante a respeito dos conceitos de intervenção, apropriação e comunicação com um público, ou mas bem com a esfera do público. A idéia de sair remete a uma definição. Compreendemos que ela pode optar pelo seu lugar de expressão e seu diálogo pretendia ser com a população que não teve condições e não se acostumou a freqüentar salões de artes, ambientes de cultura ou museus. Nesse sentido, sair é uma decisão.

Esse exercício vai significar debates no campo do urbano, da cidade como suporte de arte, como o corpo de um coletivo. A cidade como suporte artístico e como espaço de intervenção vai brindar novas possibilidades e desafios tanto práticos quanto teóricos à arte:

O urbano oferece a alguns artistas a possibilidade de experimentar novas linguagens que pressupõem uma escala maior e um plano de comunicação mais complexo, formado por comunidades e paisagens simbólicas diversas. Essa linguagem participa de um diálogo de múltiplas vozes que envolvem forças imprevistas e conflitos de tradução dos discursos, atualizando a antiga idéia de arte pública baseada no consensual. Essa noção de cidade como laboratório in vivo acercava a arte da arquitetura como dispositivo de construção de formas de vida cotidiana e manifestava uma coberta de incerteza, uma necessária abertura subjetiva contra a arrogância do urbanismo. Assim,

¹¹ "El artista desafia al caballete cuando pinta una superficie demasiado grande para ser apoyada en él, y después desafia al caballete y a la nueva superficie al adoptar un lienzo que es a su vez un objeto y sólo un objeto; y después aparece el objeto; y después aparece el objeto a realizar en lugar del objeto dado, y después el objeto móvil o un objeto intransportable, etc. Esto es sólo mencionar un ejemplo, pero se trata de demostrar que si hay un desafío posible no puede ser en el ámbito de lo formal, sino en la base, en el nivel del arte y no en el nivel de las formas dadas al arte".

a arte também chamava para si a tarefa de análise e construção da cidade.¹² [Tradução Livre]

Nesse cenário, a arte interventiva vai significar a possibilidade de ação, de agir e modificar uma situação ou produto. Vai significar também a possibilidade de uma repercussão mais ampla da mensagem ou dimensão comunicativa de uma obra e uma interação mais direta com a realidade a partir de um trabalho que se sustenta nas relações estabelecidas entre artista-obra-espço-publico. Relacionando estas propostas com as obras de arte chilena escolhidas para este estudo, obras de arte interventiva que transgrediram os limites do espaço museu na sua materialidade e inscrição institucional, vamos dizer que a situação ou produto sobre o qual se vai intervir –a realidade social do Chile dos anos '70- '80 vai ser uma realidade que, de alguma maneira, já tinha sido ou estava sendo intervinda e desarticulada, ponto que deve ser tratado com cuidado e que vai dar uma particularidade, um matiz e densidade especial a este estudo de arte de intervenção e Patrimônio.

A escolha das obras ou da cena que será analisada, a “Escena de Avanzada” pode se justificar na importância do momento em que aquelas obras foram realizadas; a singularidade e potencia das circunstancias que envolveram sua aparição, e pela repercussão que produziram no campo da arte, principalmente no estudo da arte contemporânea e as linguagens de tipo *performance*, intervenção e *happening* no Chile.

O contexto histórico das obras em questão remete- nos não só às condições sociais da sua produção, caracterizadas pela ruptura que significou o “Golpe Militar”¹³ de 1973 nesse país e o período da ditadura, que remete ao contexto sociocultural que antecede tal acontecimento, onde a tradição pictórica chilena começou a sofrer transformações e deslocamentos importantes produto de uma ativação do ideológico e político no campo da arte; de uma intensa relação entre arte e política; a chamada “politização da arte”, fenômeno internacional acontecido, com mais vigor, nos anos '60 que vamos tratar no decorrer deste estudo. Poderíamos dizer que o discurso que as caracterizou falava de uma maneira muito particular e problematizadora do conceito de

¹² “Lo urbano ofrece a algunos artistas la posibilidad de probar nuevos lenguajes que presuponen una escala más grande y un plan de comunicación más complejo, formado por comunidades y paisajes simbólicos diversos. Ese lenguaje participa de un diálogo de múltiples voces que incluyen fuerzas imprevistas y conflictos de traducción de los discursos, actualizando la antigua idea de arte público basada en lo consensual. Esa noción de ciudad como laboratorio *in vivo* acercaba el arte de la arquitectura como dispositivo de construcción de formas de vida cotidiana y ponía de manifiesto una capa de incertidumbre, una necesaria abertura subjetiva contra la arrogancia del urbanismo. Así, el arte también llamaba para si la tarea de análisis y construcción de la ciudad”. MOREIRA MARQUEZ, Renata. Ciudades Expuestas: una taxonomía de lo público en arte. **Scripta Nova**. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2008, vol. XII, núm. 270 (67). [ISSN: 1138-9788] Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-67.htm>> Acesso em: 30 mai. 2011.

¹³ O termo faz referência ao momento específico em que as tropas militares fizeram uso do poder político e governamental através do bombardeio da Casa de Governo, o “Palacio de la Moneda”, em 11 de setembro de 1973. O que gerou a imposição de um regime de ditadura, comandada por Augusto Pinochet Ugarte (1915- 2006).

“corpo”. Corpo artístico (conjunto de expressões de arte) com repercussão –a traves de intervenções- no corpo social (indivíduos, políticas e formas de habitar de uma sociedade). Corpo historicamente ameaçado por controles, hierarquias, disciplinas e pela ação deliberada de sofrimento individual ou coletivo.

Esta concepção da arte como prática transformadora e como instancia interventiva -e critica- do corpo social, vai ter relação com o proclama da vanguarda histórica europeia que concebia a arte como exercício transformador do social, aquele conteúdo utópico da vanguarda histórica europeia que proclamava a pratica da arte como uma “*práxis vital*”.

As manifestações destes lugares, localizados fora das margens do que chamamos de metrópoles da arte, devem ser aprendidas com um cuidado especial em relação aos discursos que nascem do estudo da arte da vanguarda europeia ou americana. Na realidade da América Latina os processos importados do exterior são rearticulados conforme métodos, técnicas e elaborações teóricas particulares, assim, aparecem singularidades que dotam essas categorias ou processos importados de matizes novos, o que permite pensar também em possíveis autonomias e originalidades. Citando o período da arte global ou, mas bem ocidental, que contextualiza este estudo, diremos que foi o auge da arte conceitual europeia e norte-americana, e uma posterior volta ao pictorismo através dos neo-expressionistas norte-americanos na América, e a transvanguarda italiana na Europa -como correntes sobressalentes-, o que vai determinar em grau maior ou menor - dependendo da potencia do transpasso de informação artística-, as produções da América Latina em sua maioria. Mas, especificamente no caso das influências da arte conceitual que pode ser sumamente interessante reparar na intencionalidade, técnicas, recursos, em suma, nas condições de produção que vão determinar às obras dos artistas da América Latina e que vão lhes outorgar um matiz e caráter que marca diferencia com as obras de seus pares internacionais. Referindo-nos especificamente às obras geradas no Chile que são objeto deste estudo, vamos observar como uma possível especificidade ligada a suas condições de produção vai condicioná-las de uma densidade potente e rica para efeitos de estudo em termos sociais e culturais.

*O romantismo semiológico de teus escritos e o conflito vital, psicológico, sexual, antropológico, intelectual e político refletido nas performances montadas por teu grupo não são certamente cultura reproduzida. São uma atividade necessária e autêntica, que pode servir de modelo a muitos de nós no "centro".*¹⁴

(Alessandro Mendini. "Carta a Nelly Richard"¹⁵, 1981) [Tradução Livre].

A "Escena de Avanzada" caracterizou-se por ter colocado ao extremo a pergunta a respeito do significado da arte e das condições que limitavam sua prática no marco de uma sociedade fortemente repressiva. As obras que fazem parte desta pesquisa atreveram-se a apostar na criatividade como força disruptiva (no sentido de explosiva, detonadora) da ordem estabelecida na linguagem pelas forças autoritárias e por sua gramática de poder e exercício de dominação. A finalidade da "Escena de Avanzada" era causar irrupções críticas na experiência do cotidiano. Isso se realizava através da intervenção do corpo do artista e do corpo social (paisagem-cidade), que eram espaços de autocensura e de repressão.

Um tema interessante e importante de analisar por seus rendimentos em relação a estudos sobre Identidade, Patrimônio e Cultura; não só restringindo-nos à realidade ou contexto do Chile, senão em outras realidades da América Latina, produto dos discursos que emergiram das nossas elaborações, os quais comprometem uma diversidade de fenômenos sociais, políticos, próprios do devir das nações da América Latina e seus processos de construção cultural. Essas elaborações podem propor-se como o início de um diálogo intercultural e uma provocação para estudos posteriores.

A respeito das obras que serão parte de esta análise, diz Richard (1981) confirmando tais questões; "Todas as obras mencionadas incorporam a seu processo de construção a dialética histórica de uma cultura dividida entre o próprio e o alheio; cultura atravessada pelas forças de entrecruzamento cultural das diferentes linguagens que batalham em seu interior."¹⁶ [Tradução Livre].

É importante ressaltar que essa análise busca se constituir como uma maneira (como muitas outras) de exploração da relação com o simbólico, e no presente trabalho, através da leitura de obras na sua dimensão discursiva. Dessa perspectiva de análise, podemos justificar também a escolha do objeto de estudo na importância do momento histórico que atravessou o Chile da época e sua repercussão radical no terreno das

¹⁴ "El romanticismo semiológico de tus escritos y el conflicto vital, psicológico, sexual, antropológico, intelectual y político reflejado en las performances montadas por tu grupo no son ciertamente cultura reproducida. Son una actividad necesaria y autêntica, que puede servir de modelo a muchos de nosotros en el "centro".

¹⁵ Principal teorizadora da "Escena de Avanzada". Escritora de nacionalidade francesa que chega para o Chile em 1970, convertendo-se numa figura muito importante da crítica cultural e curadoria de arte dessa década. A carta citada no epígrafe foi escrita por Mendini, diretor da Revista italiana Domus, Milán em relação à publicação de um texto de Nelly Richard no nº 616, em abril de 1981.

¹⁶ "Todas las obras mencionadas incorporan a su proceso de construcción la dialéctica histórica de una cultura dividida entre lo propio y lo ajeno; cultura atravesada por las fuerzas de entrecruzamiento cultural de los diferentes lenguajes que pugnan en su interior" RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p.150.

artes, onde o que aconteceu uma mudança do paradigma artístico predominante, um momento onde a tradição artística chilena começou sofrer transformações e deslocamentos importantes, sem, contudo, extinguir o contexto e os cenários existentes anteriormente. As mudanças¹⁷ não apagaram ou eliminaram todo o processo que existia até então, toda a produção que marcam a arte e a História do Chile, mas, as considerações sobre a prática artística, as maneiras de produção e os debates tiveram que ser e foram rearticulados. Foi constituída uma nova cena de escritura e de crítica de arte. A mudança de paradigma que aconteceu na época versa sobre os conceitos de rearticulação e reinvenção de sistemas e da linguagem, segundo Richard teórica e principal articuladora da cena de arte em questão:

Cena que emerge em plena zona de catástrofe quando tem naufragado o sentido; devido não só ao fracasso de um projeto histórico; senão à quebra de todo um sistema de referências sociais e culturais que, até 1973, articulava- para o sujeito chileno- o manobro de suas claves de realidade e pensamento. Desarticulado esse sistema e a organicidade social de seu sujeito, é a linguagem própria e sua textura intercomunicativa o que deverá ser reinventado.¹⁸ [Tradução Livre]

A importância deste período e destas produções de arte para estudos patrimoniais reside ou se justifica em como a realidade social chilena vai ser parte fundamental da produção de sentido das obras¹⁹ e como o espaço vai ser território fundamental de debate na sua condição de suporte. Um espaço que será concebido como espaço social, onde “O sujeito de arte que postulam [as obras], permanece inserto nas dinâmicas cotidianas de seus papéis comunitários enquanto a obra o inclui no seu formato, processo de re-significação social e política do real”²⁰[Tradução Livre]. Desta maneira, os artistas, através de suas produções;

[...] propõem se resgatar a criatividade oculta na paisagem e na sua ocupação social, e propor os mecanismos que façam possível sua

¹⁷ Neste ponto da pesquisa vamos apenas indicar o desafio que significam as questões de natureza histórica ao momento de analisar este momento artístico. A novidade que significava e propunha a “Escena de Avanzada” em quanto ruptura com modelos anteriores -não só artísticos senão que culturais em sua totalidade-, é importante de problematizar. Entram aí questões sobre história, identidade e herança as quais vamos desenvolver no momento específico de analisar as obras, intervenções de arte que são objeto deste estudo.

¹⁸ “Escena que emerge em plena zona de catástrofe cuando a naufragado el sentido; debido no solo al fracaso de un proyecto histórico; sino al quiebre de todo un sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, articulaba- para el sujeto chileno- el manejo de sus claves de realidad y pensamiento. Desarticulado ese sistema y la organicidad social de su sujeto, es el lenguaje mismo y su textura intercomunicativa lo que deberá ser reinventado”. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p.119.

¹⁹ “El arte es un lugar de procesamiento de temas, problemas y conceptos que surgen en la existencia concreta de sus agentes. Podría decirse que esto es lo que se refiere específicamente al contenido ideológico de las obras”. ROJAS, Sergio. El contenido es la astucia de la forma. In: **Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo**. Santiago, 2005. Disponível em: <www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/>. Acesso em: 25 mai. 2011.p.39.

²⁰ “El sujeto de arte que postulan [as obras], permanece inserto en las dinámicas cotidianas de sus roles comunitarios mientras la obra lo incluye en su formato –proceso de resignificación social y política de lo real”. BALCELLS, Fernando. “Acciones de arte hoy en Chile”. La Bicicleta 8-Diciembre 1990, Santiago. Apud In: RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986.

apreciação por qualquer (...) formando uma trama nova e necessária de experiências baseadas no que até agora escapa a nossa atenção.²¹
[Tradução Livre]

Isso que escapa a nossa atenção, essa ativação proposta pela arte na esfera pública, no espaço social vai adquirir significâncias que vão além do trabalho com as formas, senão que ingressam no plano da re-significação e trabalho com a linguagem. Vamos citar ao filósofo e crítico de arte chilena Sergio Rojas, que propõe em suas reflexões sobre arte e a intervenção da realidade, o seguinte:

A arte subverte, desvia, transgride as formas e os códigos inerciais de produção e significação do mundo. Isto implica que a “naturalização” do mundo é um fato da linguagem, em que as significações parecem aderir-se às coisas mesmas, dispondo ao sujeito ante um mundo aparentemente aplanado, aberto e disponível, em que a linguagem se oferece também como um instrumento dócil, plástico, disposto como meio de comunicação. Poderia dizer-se que, se o mundo no que vivemos exhibe uma prepotente solidez (isso que denominamos “a realidade”), a verdade é que se instituiu na linguagem. A arte desfuncionaliza a linguagem, desvia e perverte sua instrumentalidade, produz uma espécie de separação entre os nomes e as coisas. A arte altera as formas de compreender o mundo porque altera sua instituição na linguagem.²² [Tradução Livre]

Nesse sentido, justificamos a importância deste momento da história da arte no Chile, nessa mudança de paradigma onde a arte vai reformular a sua relação com o real a partir da alteração das formas de compreender o mundo já que vai alterar a instituição delas na linguagem. Nessa reformulação a arte vai desvelar a organização das próprias estruturas e as ordens que existem no interior de uma cultura. A arte desta época tentará através das suas operações fazer visível a noção de cultura como uma *construção*, e problematizar os interesses e negociações preexistentes nela. Conceitos como história, herança, instituição, poder e política serão debatidos a partir de ações que, em sua dimensão semântica, vão tencionar estruturas dadas, tudo aquilo herdado como verdadeiro ou de sentido unívoco vai ser questionado. Com isto, queremos expor e defender que os artistas tentaram, através de suas intervenções de arte, que a sociedade *não naturalizasse o ideologicamente dado como dogma ou como certeza*,

²¹ “[...] se proponen rescatar la creatividad oculta en el paisaje y en su ocupación social, y proponer los mecanismos que hagan posible su apreciación por cualquiera (...) formando una trama nueva y necesaria de experiencias basadas en lo que hasta ahora escapa a nuestra atención”. ROJAS, Sergio. In Op. Cit., Loc. Cit.

²² “El arte subvierte, desvía, transgrede las formas y los códigos inerciales de producción y significación del mundo. Esto implica que la “naturalización” del mundo es un hecho de lenguaje, en que las significaciones parecen adherirse a las cosas mismas, disponiendo al sujeto ante un mundo aparentemente allanado, abierto y disponible, en que el lenguaje se ofrece también como un instrumento dócil, plástico, dispuesto como medio de comunicación. Podría decirse que, si el mundo en el que vivimos exhibe una prepotente solidez (eso que denominamos “la realidad”), lo cierto es que se ha instituido en el lenguaje. El arte desfuncionaliza el lenguaje, desvía y perverte su instrumentalidad, produce una especie de separación entre los nombres y las cosas. El arte altera las formas de comprender el mundo porque altera su institución en el lenguaje”. ROJAS, Sergio. In Op. cit., p. 12.

através da apresentação de três momentos -ações- performances acontecidas no Chile no final dos anos '70 e durante o percurso dos anos '80:

Interditar o Museu Nacional de Belas Artes de Santiago através de uma faixa branca na sua fachada, colar faixas brancas nas linhas do asfalto numa rua formando um trânsito de cruces, intervir pintando nos muros e diferentes cantos (espaços) da cidade com a afirmação poética “NO +” (Não mais) pronta para ser completada pelas pessoas, pedestres, cidadãos comuns, vai ser proposto nesta pesquisa como a busca de promover ou estimular uma tomada de consciência sobre as ordens e a percepção do cotidiano. Estas três operações vão significar a busca para despertar uma consciência sobre as ordens e lógicas urbanas e por isso sociais. Intervir na rotina, no percurso do dia a dia de um receptor–público-cidadão-pedestre, buscava fazer visível uma condição particular que não estava necessariamente sendo percebida como produto de diversos fatores, mas principalmente de domesticação dos sentidos que as lógicas urbanas e sociais tinham imposto para esse indivíduo, e que o sistema social dava como certas e únicas. Assim, aquelas intervenções como “gestos”²³ artísticos posem uma densidade que nos faz pensar diversas questões: interditar o MNBA não poderia ser, por exemplo, a metáfora de uma interdição do poder e narrativa do estado dentro desse prédio de carácter patrimonial, pode significar uma crítica à arte como instituição que se concebeu a partir de um modelo estrangeiro auto-imposto?. Pode aquela sucessão de cruces no asfalto sublinhar à perda do sentido numa realidade atravessada pela morte? Pode aquele *Não +* (convite publico a completar a oração ou mensagem), significar uma abertura ou brecha conceitual proposta pela arte como espaço em branco onde se metaforiza a visibilidade do invisível (e do que não se vê como aquilo que não se diz, o espaço onde a palavra foi arrebatada ou censurada)? Todas estas propostas vão ser retomadas e problematizadas com argumentos e a partir de fontes no momento da apresentação e análise das obras em questão e será a partir dessas reflexões e propostas que vamos entrar em debate ou criar articulações entre Arte e Patrimônio.

²³ Vamos propor o termo *gesto* para ressaltar uma intencionalidade que se apresenta sutilmente a través de um movimento e que possui um carácter afetivo também, emocional.

CAPÍTULO 1

CONTEXTO E CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DAS OBRAS

*Desde o 12 de setembro a página ou tela em branco não foi a mesma para quem se animasse a encarar uma vez mais seus requerimentos.*²⁴
(Roberto Merino. "Microclimas Culturales", 1998) [Tradução Livre]

São muitas as leituras possíveis de realizar a partir da ruptura (como quebra de um modelo) ou deslocamento político-social que produz o "Golpe Militar"²⁵ de 1973 no Chile, bem como diversas são as direções nas que podemos derivar, tal como o demonstra a numerosa literatura e documentação existente a respeito de tal acontecimento, a qual possui, amplamente, um caráter político. Produtos de diversos formatos registram o quanto refletem sobre este assunto, a partir de diversas linguagens e em diferentes graus de profundidade, análise, e/ou compromisso. Assim, o extenso corpus de material sobre tal fato histórico vai se diversificar em produções de grande ressonância pública como filmes e documentários²⁶, principalmente, até organizações e/ou instituições que se fundam em discursos sobre tal fato ou nos situam em debates sobre aquele, como o MSSA "Museo de la Solidaridad Salvador Allende", presidido na sua criação pelo historiador e crítico brasileiro Mario Pedrosa. O Museu da Solidariedade tem a sua origem em um dos projetos culturais mais importantes e significativos da história do Chile: a solidariedade entre os homens e povos do mundo, com o objetivo comum de tornar as sociedades mais justas e igualitárias. Esta ideia nasceu em outubro de 1971, no governo da *Unidad Popular* e foi chamada *Operação Verdade*. Artistas e intelectuais de todo o mundo foram convidados a deixar um testemunho duradouro como apoio solidário ao governo socialista da época e ao povo chileno. Entre 1971 e 1973, de uma rede global estabelecida por chilenos, brasileiros,

²⁴ "Desde el 12 de septiembre la página o tela en blanco no fue la misma para quien se animara a enfrentar una vez más sus requerimientos".

²⁵ Acontecido em 11 de setembro de 1973. Foi dirigido pela Junta Militar (que estava formada pelos comandantes chefes das forças armadas e o general diretor de Carabineros) e significou a imposição de um regime de ditadura comandado por o geral Augusto Pinochet Ugarte, de aprox. dezessete anos de duração até o plebiscito em 05 de outubro de 1988 com o triunfo na votação do "No" (não), é dizer um não à continuidade do regime. Esse foi o início do processo de "Transición democrática" que vai começar em dezembro de 1989. Logo do "plebiscito" foi eleito presidente Patricio Aylwin, representante do partido político demócrata cristiano.

²⁶ Das produções artísticas sobre o Golpe Militar e a ditadura no Chile, é interessante observar como o grosso da produção cinematográfica no Chile –sobretudo na década dos '70- vai versar sobre tal assunto, tanto desde a ficção, quanto desde a vontade de realidade pura ou mais direta dos documentários. O cinema foi uma das áreas artísticas fortemente atacadas pelo regime militar, se interditaram escolas e departamentos de cinema universitário, assim como se queimaram os estudos de *Chile Films* o 11 de setembro, a maioria dos diretores foram exilados. Existem produções de caráter tanto nacional quanto internacional, tanto de grande difusão mediática quanto de menor. Podemos citar alguns filmes como "Ardiente paciencia" (1983) de Antonio Skármeta, "Actas de Marusia" (1976) de Miguel Littin, "La noche sobre Chile" (1977) de Sebastián Alarcón, "Machuca" (2004) de Andres Wood, e "Post mortem" (2010) de Pablo Larraín, e "Il pleut sur Santiago" (1976) produção francesa de Helvio Soto. Também documentários como "La batalla de Chile" (1975) de Patricio Guzmán, "Los muertos no callan" (1978) produção alemã de Heynowsky y Scheumann, "EE.UU. vs Allende" (2008) de Diego Marín Verdugo, e muitas outras.

italianos, franceses e espanhóis, resulta a doação de obras de arte contemporânea para o Estado do Chile; começaram assim a viajar até o Chile mais de 400 pinturas, gravuras, esculturas, desenhos, tapeçarias e fotografias. Este museu de arte contemporânea recebeu então doações de artistas do mundo todo que se solidarizavam com o projeto e políticas desse governo. Os artistas expressaram assim a necessidade de converter o artístico em uma metáfora da mudança social. Com o golpe militar em 1973, interrompeu-se a formação do museu, desaparecendo algumas obras; no entanto outras foram armazenadas (em condições precárias) na ex Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile, hoje Museu de Arte Contemporânea de Santiago (MAC). O MSSA foi sem dúvida fonte de inspiração para outros museus chamados “museus de resistência”. Em 1991, seu trabalho foi reativado e o museu foi rearticulado, reinaugurando através da mostra “Tributo y Memoria”, onde se expõe não só uma coleção de arte, mas também um período da história política do Chile, a utopia da Unidade Popular que se fazia tangível através da solidariedade, materializada nas 2.500 peças doadas ao Estado chileno. Esta foi uma mostra representativa do desenvolvimento da arte internacional entre os anos 60 e 80.

Outro exemplo importantíssimo é o “Museo de La Memoria y los Derechos Humanos”. Sobre a relação deste museu com o “Golpe Militar”, nos fundamentos dele lemos: “À luz destes fatos, o Museu da Memória propõe uma reflexão que transcenda o sucedido no passado e que sirva às novas gerações para construir um futuro melhor de respeito irrestrito à vida e à dignidade das pessoas”²⁷ [Tradução Livre]. Assim como a referência sobre a narrativa que se construiu a partir dos objetos, documentos e arquivos relacionados ao acervo do museu:

Através de objetos, documentos e arquivos em diferentes suportes e formatos, e de uma interessante proposta visual e sonora, é possível conhecer parte desta história: o golpe de Estado, a repressão dos anos posteriores, a resistência, o exílio, a solidariedade internacional e as políticas de reparação.²⁸ [Tradução Livre]

²⁷ “A la luz de estos hechos, el Museo de la Memoria propone una reflexión que trascienda lo sucedido en el pasado y que sirva a las nuevas generaciones para construir un futuro mejor de respeto irrestricto a la vida y la dignidad de las personas”. Disponível em: <<http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/>> Acesso em: 12 abr. 2011.

²⁸ “A través de objetos, documentos y archivos en diferentes soportes y formatos, y una interesante propuesta visual y sonora, es posible conocer parte de esta historia: el golpe de Estado, la represión de los años posteriores, la resistencia, el exilio, la solidaridad internacional y las políticas de reparación”. Disponível em: <<http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/>> Acesso em: 12 abr. 2011.

Encontramos também inumeráveis memoriais (aproximadamente 160 no país). Vamos encontrar uma extensa variedade de produções escritas de caráter histórico-político, que possuem uma ressonância menos massiva, disseminados em circuitos mais especializados ou particulares e elaborados por profissionais e especialistas desses campos. É importante reconhecer que não é simples falar sobre tal acontecimento no Chile, seja no cotidiano ou em espaços institucionais, o debate ainda é ativo e existem perspectivas angustiantemente diversas sobre o tema. Por isso, as argumentações e a coerência destas propostas devem ser submetidas a métodos e aparatos bem fundamentados. O nosso olhar está focalizado no debate de caráter patrimonial, mais que fechado na política. Por isso será importante a articulação que vamos gerar a partir da leitura de uma das intervenções de arte -objeto deste estudo- com a Museologia, já que é desde o espaço do museu como lugar de identidade que vamos construir elaborações fundamentais. Nossas questões e problemáticas são de caráter artístico e por isso cultural e patrimonial, e vão ser apresentadas a partir de teorias existentes e debatidas sobre nosso objeto de estudo, essa será nossa base para problematizar a dissertação. Vai ser fundamental esclarecer então o lugar da nossa fala, de nossa produção teórica.

Nesta apresentação vamos nos concentrar em questões que consideramos significativas especificamente para nosso objeto de estudo – a arte interventiva dos anos '70 e começo dos '80 no Chile, e o patrimônio cultural. Aquelas que nos permitam compreender de que maneira as artes visuais –e em particular aquelas linguagens artísticas mais tradicionais como a pintura- se viram afetadas pela irrupção do regime militar e as diversas mudanças e instabilidade que tal fenômeno produziu na esfera artística chilena. Justificamos a presente exposição do contexto histórico, social, político do nosso objeto de estudo numa questão radical: O golpe militar, ou “Golpe de Estado”²⁹ em 11 de setembro de 1973 e a imposição de uma ditadura, produziu um corte radical e um estado de paralisação (fenômeno que vários autores chamam “estado de silenciamento”) em toda a sociedade e o sistema cultural chileno; gerado logo desse estado de paralisia, proposições e uma linguagem artística insólita até aquela data. Este acontecimento é considerado como a maior ruptura ou quebra na história do Chile contemporâneo. Será esse o cenário das obras desta análise e o momento onde a

²⁹ “Levantamiento” (levantamento) como ação de “levantar” (alçar, erguer) ou também como rebelião. “Golpe” de “Golpear” (bater, machucar). São as nomenclaturas que no Chile se utilizam com maior frequência para referir tal acontecimento.

prática artística começa ser considerada como uma “práxis vital”, em inseparável e imediata consonância com atualidade dos acontecimentos, com a realidade daquela época. Não ser concebida como uma arte *a posteriori*, buscava participar dos fatos sociais intervir nas relações sociais, na sua realidade social.

Este capítulo não vai aprofundar a análise das obras que são objeto de nosso estudo, ele vai transitar -e através disso configurar ou recriar- o complexo cenário político-social da época em que se contextualizam essas produções artísticas. Acreditamos fundamental essa apresentação da realidade chilena para a compreensão da natureza e repercussão destas produções.

Sobre a metodologia para analisar o contexto social e político da época, utilizamos especificamente neste primeiro capítulo referências bibliográficas que não se distanciam do campo das artes, é por isso que autores chilenos como Gaspar Galaz, Pablo Oyarzún, Sergio Rojas, Nelly Richard e Osvaldo Aguiló, todos eles pertencentes³⁰, relacionados à cena artística e crítica de arte chilena. Eles representam os pressupostos teóricos mais debatidos e estudados como construções críticas sobre a arte de aquela época. Sentimos a necessidade de tratar este período de nossa história, como uma apresentação precisa e concisa, como uma base para a posterior apresentação das intervenções de arte que são nosso objeto, as quais foram realizadas ou se geraram aproximadamente seis anos depois do Golpe Militar, em um contexto ainda sujeito ao regime ditatorial. É preciso também esclarecer que, esta apresentação do contexto sócio-político em que surgiram as manifestações artísticas, vamos apresentar descrições e análises dos autores mencionados com uma preocupação mais descritiva do que analítica, uma vez que não é objetivo de esta pesquisa realizar uma análise de fatos políticos senão de como estes podem se relacionar ou propiciar fatos artísticos. As citações de autores algumas vezes poderão ser extensas e descritivas, e nossos comentários e destaques procuraram, mais do que a problematização ou aprofundamento delas, a exposição de um cenário sócio-político que informe de uma maneira geral –mas com destaque de particularidades e pontos relevantes- ao leitor, sobre um período tão transcendental na História do Chile. Sublinhamos esta metodologia já que a leitura que tentamos propor sobre este período e as obras produzidas vai ser expressamente focalizada nos campos da Arte, da Museologia e do Patrimônio.

³⁰ Os autores que serão trabalhados a respeito dos debates histórico-políticos deste capítulo provêm do campo das Artes Visuais, Crítica de Arte, Linguística, Filosofia, e Sociologia, respectivamente. São chilenos, a exceção de Nelly Richard (francesa).

1.1. A ruptura político-social de 1973 no Chile

A ruptura no Chile não aconteceu apenas no campo da política, as implicações deste processo se espalharam e produziram efeitos sobre todos os campos e relações na sociedade chilena. Há no presente esforço de análise perigos que achamos prudente antecipar; perigos que não radicam simplesmente em interpretações errôneas, superficiais ou ideológicas sobre a ruptura social e política na história do Chile conscientes de que o campo de estudo direto do tema é a Sociologia e as Ciências Políticas. A apresentação deste acontecimento tão complexo pode resultar insuficiente, sobre tudo para os leitores que não conhecem necessariamente o caráter que teve a Ditadura de 1973 no Chile e os processos políticos que a antecederam e que derivaram dela, isto pensando particularmente no contexto do desenvolvimento e apresentação desta pesquisa; o Brasil. Ao resumir um fenômeno tão complexo como o ‘Golpe Militar’ de 1973 no Chile, e a imposição do regime de governo, sabemos que esses perigos são inevitáveis.

Este risco deve ser confrontado com o objetivo central desta investigação: o estudo de obras consideradas intervenções de arte, que, a partir desse caráter interventivo vão inaugurar uma nova relação com a sociedade e modo de fazer e dizer. São especificamente três intervenções de arte acontecidas no Chile, pertencentes a uma cena artística denominada “Escena de Avanzada”, as que serão analisadas, junto com a apresentação e debate de considerações ou discursos que podem ser elaboradas sobre o conceito de Patrimônio a partir dessas análises. Em sentido estrito, qualquer aproximação ao fenômeno sócio-político terá sido concretizada, segundo nosso juízo e objetivo, em relação à apresentação das obras e sem da ambição de elaborar novas perspectivas ou reflexões sobre aquele acontecimento histórico, (que significaria outra pesquisa) com o que reconhecemos a finalidade de realizar uma apresentação geral e que faz referencia a certos pontos específicos deste acontecimento. Pontos que buscam configurar um contexto que permita ao leitor entender da melhor maneira possível a importância do conteúdo político e da realidade social nas produções de arte que são objeto do presente estudo.

Para compreender em que consistiu a ruptura ou deslocamento radical que padeceu a cena artística chilena produto do “Golpe Militar”, é necessário referir-nos ao contexto artístico prévio, de começos da década do '70 no Chile. Naquele momento da

História do Chile, a relação entre arte e sociedade encontrou uma potente possibilidade de desenvolvimento produto das políticas do governo do presidente Salvador Allende³¹ e a coligação de governo da UP (“Unidad Popular”)³²:

Ao assumir Salvador Allende em 4 de setembro de 1970 a Presidência da República, fez-se nítida a atmosfera ideológica de esquerda que convidou a artistas refletir sobre o papel da arte e o comportamento deles numa sociedade de mudanças, de acordo ao itinerário político do governo da Unidade Popular. [...] A relação entre arte e revolução como fator dinamizador do processo político se opunha à relação condescendente que existia entre alguns artistas e a realidade social no interior de uma sociedade “contraditória, burguesa e capitalista”, em palavras do crítico brasileiro Mario Pedrosa, exilado no Chile naqueles anos.³³ [Tradução Livre]

A respeito destas afirmações, para que a arte pudesse desempenhar um novo papel em favor da revolução, também era necessário que o governo da UP realizar uma série de transformações de todo âmbito. Sobre isso, o sociólogo chileno Osvaldo Aguiló³⁴ assinala:

A chegada ao poder presidencial de Salvador Allende e da aliança social e política que se expressa na *Unidad Popular*, insere-se numa época de amplas transformações sociais contexto, a sua vez, de um clima de efervescência política e de mobilização que vão pressionando crescentemente ao sistema democrático-burguês, exigindo reformas a suas instituições, expandindo os espaços de participação popular, solicitando uma maior resposta a suas demandas econômicas, pressionando, em definitiva, por uma transformação das estruturas e

³¹ Salvador Allende Gossens (1908-1973) médico e político marxista chileno. Fundador do Partido Socialista, governou como presidente do Chile de 1970 a 1973, até o golpe de estado em 11 de setembro de 1973, dia da sua morte.

³² Vamos citar ao sociólogo e pesquisador Chileno Tomás Moulian para o esclarecimento dos fundamentos desta coligação de partidos eleitorais de esquerda e centro-esquerda, a UP; “O projeto do Governo do ex-presidente Salvador Allende, se denominou “Vía Chilena al socialismo” e consistiu em tentar reformar profundamente a sociedade chilena pelo meio institucional e com métodos pacíficos. Avançar pela via institucional, significava que a normativa para por em execução as mudanças sociais devia ser gerada pela intervenção conjunta dos poderes executivo (presidencial) e do parlamento, o que significava que os projetos seriam discutidos nas duas Casas legislativas. Utilizar métodos pacíficos significava que devia ser uma revolução pelo conteúdo das mudanças mas não no uso da violência. O governo da UP, com Salvador Allende, respeitou cuidadosamente a segunda norma, mas na conseguiu fazê-lo com a primeira, privilegiou a eficácia.” [Tradução Livre]. . IMAGINARIOS CULTURALES PARA LA IZQUIERDA. **Separata**, 2011. Disponível em: <www.imaginariosculturales.cl>. Acesso em: 12 abr. 2011.

³³ “Al asumir Salvador Allende el 4 de septiembre de 1970 la Presidencia de la República, se hizo nítida la atmósfera ideológica de izquierda que invitó a artistas a reflexionar en torno al papel del arte y al comportamiento de aquellos en una sociedad de cambios, de acuerdo al itinerario político del gobierno de la Unidad Popular. [...] La relación entre arte y revolución como factor dinamizador del proceso político se oponía a la relación complaciente que existía entre algunos artistas y la realidad social al interior de una “sociedad contradictoria, burguesa y capitalista”, en palabras del crítico brasileño Mario Pedraza, exiliado en Chile por aquellos años”. GALAZ, Gaspar. Palabras para un período. In: **Entre modernidad y utopía**. Segundo Período: 1950-1973. Catálogo exposición Chile 100 Años Artes Visuales. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. p. 26.

³⁴ AGUILÓ, Osvaldo. **Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto**. Santiago: Ceneqa, 1983, p. 3.

por uma maior amplitude dos processos de mudança e de democratização global.³⁵ [Tradução Livre]

A eleição do governo socialista de Salvador Allende intensifica essa politização da experiência social, fenômeno que, no Chile, começou a se desenvolver nos anos '60. A "politização da sociedade"; foi um fenômeno categórico no desenvolvimento dos anos '60 e '70 no mundo. O contexto da época vai representar uma socialização das atividades, já não era fazia possível falar das distintas matérias e campos da cultura isoladamente, como diz Pedrosa: "a extrema complexidade da civilização moderna não permite a nenhuma atividade de ordem científica, cultural ou estética desenrolar-se no isolamento"³⁶. Nesse contexto, a politização da sociedade faz referencia à tendência geral e rápida de gerar uma superação das fronteiras que dividem os campos instituídos de uma sociedade, ao menos relativamente orgânica. Diz Oyarzún a respeito:

O público e o privado, o teórico e o prático, o cultural e o político e, sim se quiser, o trabalho e o jogo são aprendidos na vertigem de suas penetrações mútuas, e a fusão entre eles que impele o ativismo revolucionário militante quer sumi-los no envio do coletivo e afianzá-los, neste, sobre a expectativa, a promessa e a certeza da transformação radical: irreversível. Grandes processos e conflitos - a Revolução Cubana, a invasão dos "marines" em Santo Domingo, a Guerra de Vietnã- são o estímulo e o referente comum nestes anos.³⁷ [Tradução Livre]

A sociedade, então, submetia-se aos requerimentos do processo de transformação decisiva que o projeto socialista da UP projetava para o Chile. O discurso da UP vinculará, então, à maior parte da atividade artística chilena, o que se fez visível nas transformações acontecidas na produção musical, poética, visual e teatral da época³⁸. O discurso dos grupos identificados com as idéias do socialismo visava

³⁵ "El advenimiento al poder presidencial de Salvador Allende y de la alianza social y política que se expresa en la Unidad Popular, se inserta en una época de amplias transformaciones sociales marco, a su vez, de un clima de efervescencia política y de movilización que van presionando crecientemente al sistema democrático-burgués, exigiendo reformas a sus instituciones, ensanchando los espacios de participación popular, requiriendo una mayor respuesta a sus demandas económicas, presionando, en definitiva, por una transformación de las estructuras y por una mayor amplitud de los procesos de cambio y de democratización global". Idem. In. Op. Cit., Loc. Cit.

³⁶ PEDROSA, Mário. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates, 106) In: **Mundo Homem e arte em crise**/ Organização de Aracy Amaral. p. 215.

³⁷ "Lo público y lo privado, lo teórico y lo práctico, lo cultural y lo político y, si se quiere, el trabajo y el juego son cogidos en el vértigo de sus penetraciones mutuas, y la fusión entre ellos que impele el activismo revolucionario militante quiere sumirlos en el envión de lo colectivo y afianzarlos, en éste, sobre la expectativa, la promesa y la certeza de la transformación radical: irreversible. Grandes procesos y conflictos - la Revolución Cubana, la invasión de los marines en Santo Domingo, la Guerra de Vietnam- son el acicate y el referente común en estos años". OYARZÚN, Pablo. Arte en Chile de veinte, treinta años. In: **Arte, Visualidad e Historia**. Santiago: La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Facultad de Arte. Universidad de Chile, 1999. p. 297.

³⁸ Foram principalmente as praticas do teatro e o folclore que representaram a ideologia do Governo da UP. A linguagem desse tipo de expressões, por ser mais direta e de maior repercussão na esfera da arte popular, das massas, do povo, se fez portadora oficial do discurso desse bloco político. O teatro do começo

transformar o marco institucional da cultura solicitando à arte um serviço ilustrativo, para alguns esclarecedor ou orientador, isto é, um papel ativo e de ativação na sociedade. Em termos artísticos, o filósofo chileno Pablo Oyarzún assinala a respeito que, o que naquela época predominava, era a “política de la figuración”³⁹ que tentava adaptar-se, de maneira eficaz, às necessidades propagandísticas da luta ideológica do governo de Salvador Allende.

Um dos objetivos centrais desse bloco político, que achamos importante sublinhar vai ser fundamental para entender a natureza do nosso objeto de estudo, era de rearticular o sujeito artístico para que este fosse coletivo, de maneira que o receptor se concebesse socializado. Com isso, se gerou, citando Oyarzún “Uma mudança no sistema pictórico que compromete simultaneamente suas condições internas de produção, a definição do artista e a relação do artista com a sociedade”⁴⁰[Tradução Livre].

A produção visual daquele contexto pretendia impressionar, desenhar, e articular um imaginário social coerente com as exigências da politização da arte, para assim se manifestar a favor de uma revolução no país. O que estava acontecendo era a busca de uma democratização da arte chilena. Exemplo disso é a criação do “Instituto de Arte Latino-americano” que vai significar a unificação do Museu de Arte Contemporânea com o Museu de Arte Popular Americano, realizada no final do ano 1970 e que terá uma gravitação significativa no panorama artístico nacional. Aprofundando sobre esta intenção, citamos Aguiló, quem expõe exemplos de ações pontuais realizadas a partir dessa intenção ou vontade:

dos anos '70 experimentou um grande desenvolvimento e a aparição de numerosas companhias teatrais de diverso tipo, destacam as seguintes; *ICTUS*, *Compañía de los cuatro*, *El túnel* e *Aleph*. Estudantes, trabalhadores e intelectuais, conformaram essa cena teatral expressando sua visão do mundo, de uma maneira direta e comprometida socialmente. A respeito da cena musical, a NCCH (“Nueva Canción Chilena”) vai significar a visão reconciliadora entre Arte e Política e uma proposta fundamental sobre Identidade e Tradição. A figura de Violeta Parra vai ser sobressalente e gerar um legado fundamental para gerações posteriores. Outras figuras dessa cena foram Angel e Isabel Parra, Víctor Jara, Osvaldo 'Gitano' Rodríguez, Patricio Manns, Tito Fernández, Quilapayún, Inti Illimani, Illapu y Cuncumén (entre outros).

³⁹ A “política da figuração” vai ter a ver com o serviço ilustrativo que a arte vai assumir na época de finais dos '60 e princípio dos '70, com o período prévio e com a posterior constituição do Governo de Salvador Allende. As expressões que entram nessa categoria foram, por exemplo, a “Arte brigadista” (pintura de murais da cidade comandada pela *Brigada Ramona Parra* e as juventudes comunistas do Chile), nelas o labor artística vai ser expressamente a divulgação de uma mensagem que informasse e evoluisse ao povo com as propostas ideológicas do Governo socialista, com seu programa. Tinham, pelo tanto, uma natureza propagandista e uma subordinação discursiva à categoria do ideológico. É arte militante, contestatória e de protesto, Oyarzún explica a política da figuração assim “Um concepto general bajo el que podría suscribirse este proceso quizás sea el de arte crítico o aún de realismo crítico [considerando como o real a referencia que esta própria arte da na sua mensagem], delimitado por el compromiso político y la lucidez ideológica, alentado por la búsqueda de expresión y eficacia social” OYARZÚN, Pablo. Op. Cit. p. 298.

⁴⁰ “Un cambio en el sistema pictórico que compromete simultáneamente sus condiciones internas de producción, la definición del artista y la relación del artista con la sociedad”. Idem, In Op. Cit., p.296.

O lema da descentralização cultural estimula durante 1971 a criação do Trem da Cultura e do Trem da Solidariedade, mostras itinerantes multidisciplinares que percorrerão o Chile levando a plástica, a poesia, a música, o folclore, aos mais variados lugares produzindo, paralelamente, instâncias de diálogo dos artistas com o resto do corpo social e particularmente com setores populares. [...] Igualmente relevante será o trabalho nos muros dos estudantes universitários (que iniciam um ativo e complexo movimento que procurava vincular as universidades aos processos de mudança), porquanto na Universidade se concentrava a intelectualidade e o impulso de criação profissional e de onde emanava para o resto da sociedade o maior potencial de proposições e experimentação artística.⁴¹ [Tradução Livre]

Poderíamos propor, a respeito destes temas, que entre os anos 1960 e 1973 se produz no campo da cultura no Chile um fenômeno social de aproximação entre a cultura erudita ou acadêmica e a cultura popular. Vamos –inicialmente– nos deter nesta proposta. Primeiro, é prudente ressaltar que tal aproximação vai ser o vestígio ou resultado de um fenômeno social que se gerou não só na realidade chilena, senão que teve a ver com uma questão internacional. Os '60 podem ser considerados como a década das ideologias. No contexto da América Latina, foram anos em que os movimentos sociais adquiriram força e uma grande importância, assim como de consciência do presente social. Assim diz Pedrosa:

Condições sócias e culturais inteiramente inéditas e cumulativas acarretam um fenômeno de concentração sobre o presente de todas as energias criativas, que arranca os artistas, arquitetos, projetistas, de um isolacionismo individualista em que teimam viver, filhos ainda que são de uma tradição essencialmente artesanal. Para vencer a defasagem entre o acúmulo das transformações tecnológicas no presente e o isolacionismo do fundo artesanal, não se vê, hoje, outro recurso senão em tudo projetar, seja no domínio científico, técnico ou estético, em termos ambientais. A promoção ou concepção de um futuro que “já esta aqui”, na fórmula do professor Chermayeff, não se pode fazer senão através de um esforço de criação de algo como o seu ambiente. Essa tarefa capital é a única que pode abarcar, em seu todo as atividades de algum modo criativas de nossa época, como planejamento regional, urbanística, arquitetura, desenho industrial e as artes desinteressadas, principalmente a escultura e as diversas construções e arranjos de objetos no espaço.⁴²

⁴¹ “La consigna de la descentralización cultural estimula durante 1971 la creación del Tren de la Cultura y del Tren de la Solidaridad, muestras itinerantes multidisciplinares que recorrerán Chile llevando la plástica, la poesía, la música, el folclore, a los más variados lugares produciendo, paralelamente, instancias de diálogo de los artistas con el resto del cuerpo social y particularmente con sectores populares. [...] Igualmente relevante será el trabajo mural de los estudiantes universitarios (que inician un activo y complejo movimiento que buscaba vincular las universidades a los procesos de cambio), por cuanto en la Universidad se concentraba la intelectualidad y el impulso de creación profesional y desde donde emanaba hacia el resto de la sociedad el mayor potencial de proposiciones y experimentación artística”. AGUILÓ, Osvaldo. Op. Cit. pp. 4-5.

⁴²PEDROSA, Mário. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates, 106) In: **Mundo Homem e arte em crise/** Organização de Aracy Amaral, pp. 215-216.

Segundo, e em relação a isso, esta aproximação vai ser fundamentada numa questão que diversos autores no Chile têm chamado de “politização da arte”⁴³. O que significava um desafio para a produção e o sistema artístico em geral, já que significara a busca e formulação de linguagens visuais, plásticas que, desde premissas particulares, (como foi o caso da tendência dos *informalistas* no Chile dos anos '60) pudessem responder aos requerimentos que tal politização da sociedade vai impor. A compreensão de tal fenômeno vai ser fundamental para o sentido desta dissertação e das considerações que serão desenvolvidas no segundo capítulo desta dissertação.

Detendo e aprofundando a consideração anterior sobre politização da arte, nos anos 1960-1961, desenvolveu-se no Chile, no plano artístico, a etapa inicial do informalismo, como transferência do modelo pictórico informalista⁴⁴ internacional. Os informalistas chilenos reinterpretaram a matriz informal transferida da Europa, devido à necessidade de mudanças nos métodos e conteúdos da pintura, mas pelas tensões políticas e socioeconômicas que se experimentavam nesses anos. Essa tradução à realidade chilena foi realizada incorporando os signos visíveis daquelas tensões do campo social à gestualidade da matéria, que foi uma das características centrais do informalismo, através de imagens “achadas” ou encontradas nos meios de comunicação local. O que por primeira vez aconteceu nesse país foi o encontro entre a visualidade da pintura e os “mass-media” (aspecto que também exploraram os artistas da arte-objeto, arte *póvera*-, que podem se considerar, junto com o informalismo, com as duas correntes artísticas mais influentes desse período). Isso fez que alguns artistas considerassem a sua prática como um compromisso com a existência cotidiana, como uma relação mais próxima entre a arte e a vida, assim como também à pintura como um problema a debater, como uma interrogação sobre sua linguagem e seus limites formais, falando em termos do pictórico, que ainda as propostas de tipo crítico vão se emoldurar (literalmente) no espaço bidimensional do suporte tradicional da tela-quadro.

Nessa época, a respeito do sistema da arte no Chile, como conglomerado de atuantes que rodeiam a produção e distribuição de arte como produto cultural existia um espaço e contexto para realizar uma reflexão sobre a arte; a atmosfera política de esquerda fazia um convite aos artistas pra criar uma reflexão a respeito do papel da arte

⁴³ Mas nós nos perguntamos, não é a arte propriamente dita uma prática já politizada?

⁴⁴ Tendência pictórica desenvolvida após a Segunda Guerra Mundial, que abrange experiências artísticas variadas, afins a suas características as quais são -grosso modo-: Ausência de qualquer propósito figurativo, renúncia a articular as formas de uma maneira determinada, busca de valores expressivos exclusivamente através do aprofundamento na matéria, incorporando o valor da textura e abordando territórios desconhecidos.

e do seu comportamento numa sociedade que estava em processo de mudança. A relação da arte com a revolução (revolução como ferramenta) se fundamentava no empenho e vontade de criar uma mudança social, de entender e realizar arte e suas operações como fator ativador e dinamizador do processo político. Essa consideração da arte como ativadora de processos político sociais era oposta à relação complacente que predominava antes daquela época, entre realidade social e artista, a partir de pintores que trabalhavam problemas que se centravam só na esfera da arte, com poéticas que versavam sobre si mesma, ou que se mantinham dentro de relatos já institucionalizados.

Existia naquele momento, em termos culturais, uma clara intenção, como discurso político e estético, de relacionar a arte à sociedade, assim como a arte com o poder e os processos de mudança revolucionários. Esses fatores propiciavam uma reflexão sobre o campo da arte e a esfera social, uma politização da arte e a aproximação entre cultura erudita e popular antes mencionada, provocaram uma quebra nos anos '60, principalmente na continuidade da pintura (como processo e prática hegemônica e mais tradicional da história da arte no Chile) e também no seu caráter ilusionista da realidade, que até essa década reinou no país. Essa quebra vai propiciar a experimentação com outro tipo de suportes que vão significar a transgressão e o começo de uma visão crítica sobre o formato bidimensional da pintura e os relatos históricos e monumentais que essa prática significava, assim como sua relação com um monopólio burguês da produção e inscrição da arte na História. A respeito de tal passo do suporte no formato quadro ao suporte no espaço; espaço social da cidade apresenta uma reflexão esclarecedora das significações dessa problematização e transgressão do exercício da pintura e seu caráter tradicional e fundacional da arte no Chile, o que é considerado como a “tradição pictórica”.

De alguma maneira a arte vai contra si mesma, ou bem, contra seu destinatário: arremete contra seus hábitos estéticos, contra a cômoda contemplação de códigos instituídos, contra a avidez burguesa de experiência, etc. Isto se traduz numa exploração estética que faz emergir na obra mesma a dimensão que corresponde ao suporte, ao suporte, ao suporte, à forma, ao programa. Em fim, toda a dimensão objetual e material da arte deslocam o protagonismo narrativo do “conteúdo” em favor de uma reflexão sobre a arte mesma, considerada como processo material de produção. É precisamente neste questionamento (com tintes políticos e também filosóficos) que a pintura pode propor-se como aquilo a respeito do qual há de se deslocar, especialmente considerando que o marco e o suporte bidimensional de seu campo concreto de trabalho sublinham o limite entre a interioridade idealista da arte e a exterioridade política, contingente, urgente, da realidade social com a que se tratava de entrar em relação. Neste contexto,

entende-se que a pintura pudesse ser considerada em ocasiões como uma “coisa do passado”.⁴⁵ [Tradução Livre]

No transcorrer do cenário político do Chile dos anos '60 e '70, as mudanças que aconteceram no espaço político e social produto da irrupção do regime militar significaram a paralisação dessa aproximação entre cultura erudita, especializada e cultura popular. O acontecimento do “Golpe de Estado” de 1973 significou tanto a interrupção do processo revolucionário gerado no governo da UP, quanto à impossibilidade da continuação deste devido à imposição de um novo modelo produtivo e cultural adequado aos interesses do regime autoritário. Isso correspondeu com um grande fervor por deter ou desativar a relação da arte, e da cultura em geral, com o discurso que estas esferas tinham estabelecido a favor da UP, para assim deixar a representação de valores com os que se identificava o governo de Salvador Allende. Assim, não só as manifestações culturais e artísticas se viram afetadas pelo Golpe de Estado –e o conseqüente regime militar- como toda a sociedade se viu atingida e perturbada pela ruptura, deslocamento que este produziu, gerando-se um antes e um depois na história do Chile:

O regime militar é o fato que possibilitará a transformação radical da sociedade chilena, dirigida desde o Estado pela direita nacional que articula um amplo bloco em torno dos interesses do capital monopólico-financeiro. O homogêneo projeto de dominação implantado com o Golpe e seu consubstancial caráter excludente e autoritário será a expressão já não só de um processo regressivo (que tende a reverter o crescente processo de democratização e de desenvolvimento social que o país vivia com anterioridade ao ano '73), senão que, principalmente, conformará um processo de “revolução burguesa” no que ela tem de fundacional. [...] Jamais no Chile se produz tal concentração de poder e riqueza em mãos de um setor tão reduzido. Por isso é que também resulta necessária a força e a repressão, os traços totalmente autoritários, para consolidar esta nova dominação.⁴⁶ [Tradução Livre]

⁴⁵ “En cierto sentido el arte se vuelve contra sí mismo, o mejor dicho, contra su destinatario: arremete contra sus hábitos estéticos, contra la cómoda contemplación de códigos instituidos, contra la avidez burguesa de experiencia, etc. Esto se traduce en una exploración estética que hace emerger en la obra misma la dimensión que corresponde al soporte, al significante, a la forma, al programa. En fin, toda la dimensión objetual y material del arte desplaza el protagonismo narrativo del “contenido” en favor de una reflexión sobre el arte mismo, considerado como proceso material de producción. Es precisamente en este cuestionamiento (con ribetes políticos y también filosóficos) que la pintura puede proponerse como aquello con respecto a lo cual hay que desplazarse, especialmente considerando que el marco y el soporte bidimensional de su campo concreto de trabajo subrayan el límite entre la interioridad idealista del arte y la exterioridad política, contingente, urgente, de la realidad social con la que se trataba de entrar en relación. En este contexto, se entiende que la pintura pudiera ser considerada en ocasiones como una “cosa del pasado” ROJAS, Sergio. El contenido es la astucia de la forma. In: **Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo.** Santiago, 2005. (35-77) Disponível em: < www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/>. Acesso em: 25 mai. 2011.p.51.

⁴⁶ “El advenimiento del régimen militar es el hecho que possibilitará la transformación radical de la sociedad chilena, dirigida desde el Estado por la derecha nacional que articula un amplio bloque en torno a los

Para reelaborar uma ‘cultura oficial’ conforme com seus interesses, o governo autoritário se viu na necessidade de gerar um exercício de poder repressivo e silenciador. Tentava, por parte de aqueles que exerciam o poder, uma transformação do sistema comunicativo da sociedade, trocando um sistema de alta intercomunicação (vozes coletivas, conteúdos ideológicos e políticos em diversas esferas do social promulgados pela “Vía chilena ao socialismo⁴⁷”) a um regime de baixa intercomunicação (censura, silenciamento, controle, clausura de algumas faculdades de Universidades e instituições públicas, controle dos meios de comunicação, etc.).

O novo regime, através de diversos meios, procurou criar uma imagem que justificasse sua supremacia. No campo da cultura, buscou impor essa imagem vinculando a idéia que esse bloco político possuía de cultura com o sistema econômico neoliberal que ele mesmo promoveu. Naquele sistema, a cultura também se concebia em termos econômicos, um “bien transable⁴⁸”, um bem comercializável, que precisava desenvolver-se em critérios comerciais e que resultasse eficaz em termos empresariais ou de mercado. Através disso, procurava-se que a cultura fosse “eficiente”, é dizer, estava sendo aprendida em termos lucrativos, de mercado, já que não era suficiente produzir uma obra de arte senão que esta também tinha que ser um bem rentável⁴⁹. No entanto, aquela pretendida subordinação da arte às leis do livre mercado foi uma arma de dois gumes, um perigo, já que implicou uma arraigada instabilidade para a maioria das práticas artísticas. Assim como a censura se institucionalizou –fato ao que se acrescentou a repressão temática e simbólica das obras- inevitavelmente, as

intereses del capital monopólico-financiero. El homogéneo proyecto de dominación implantado con el Golpe y su consustancial carácter excluyente y autoritario, será la expresión ya no sólo de un proceso regresivo (en cuanto tiende a revertir el creciente proceso de democratización y de desarrollo social que el país vivía con anterioridad al '73), sino que, principalmente, conformará un proceso de “revolución burguesa” en lo que ella tiene de fundacional. [...] Jamás en Chile se produce tal concentración de poder y riqueza en manos de un sector tan reducido. Por ello es que también resulta necesaria la fuerza y la represión, los rasgos totalmente autoritarios, para consolidar esta nueva dominación”. AGUILÓ, Osvaldo. **Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: Antecedentes y contexto**. Santiago: Ceneqa, 1983, p. 8.

⁴⁷ Representada pelo Governo de Salvador Allende Gossens (1908-1973).

⁴⁸ Um bem transável (bien transable) seria, em termos econômicos, um bem que pode ser consumido dentro da economia que os produz e pode ser internacionalizado, pode se importar e exportar. DICCIONARIO DE ECONOMÍA.

Disponível em: <http://www.eco-finanzas.com/diccionario/B/BIEN_TRANSABLE.htm> Acesso em: 10 jun. 2011.

⁴⁹ No segundo semestre do ano 1975 começam se organizar no Museu Nacional de Belas Artes, através da Secretaria Geral de Governo e auspício da “Colocadora Nacional de valores” concursos de fundos para as Artes. Estes tinham a finalidade de dar ao regime autoritário um perfil de “protetor” e “estimulador” das artes. Como também a necessidade deste de assimilar e organizar a diversidade de propostas artísticas sob a ordem do regime, tentando conseguir um equilíbrio harmônico que, na verdade, mascarava a verdadeira situação em que se achavam as artes consideradas como zonas de controvérsia. Estas ações podem ser entendidas como estratégias do regime e, apesar de significar certa ativação da produção e circulação de capitais, ao mesmo tempo continuava se exercendo a censura e indiretamente o controle e repressão sobre discursos e expressões.

manifestações artísticas se reorientaram, de maneira que sua direção arbitrária gerou um desassossego permanente na arte em relação às possibilidades reais de comunicação e presença pública que esta podia conseguir, encontrando-se assim, a arte, numa situação bastante precária e sujeita a muitas restrições. A respeito, assinalam os autores chilenos Galaz e Ivelic⁵⁰:

A precariedade do espaço artístico obrigou a buscar vias alternativas de exibição, reflexão e discussão distantes dos círculos oficiais. Estes espaços alternativos não se propuseram uma opção comercial; estiveram destinados a introduzir um espaço cultural de encontro e reencontro entre os artistas e os teóricos da arte para enfrentar o desafio aberto pela institucionalidade militar.⁵¹ [Tradução Livre]

Esta citação evidencia a tentativa do governo militar em apagar toda relação com o passado político, para adequar o modelo cultural a seus interesses próprios e particulares, não foi capaz de abranger a cena artística na sua totalidade já que a partir do estado de precariedade em que se encontrava gerou a busca de espaços alternativos que pudessem manter um encontro cultural à margem da oficialidade imposta pelo autoritarismo. Ao mesmo tempo, a situação implicou que, para muitos artistas, continuar exercendo sua atividade resultasse uma questão complexa e problemática, devido à resistência que suas manifestações significavam a respeito da ordem cultural imperante, cheia de restrições e de políticas de censura. Gonzalo Díaz, artista da época, exclamava ironicamente; “mas é tanta a estreiteza e a pobreza e tão pouco o tempo que temos para ser magníficos!”⁵² [Tradução Livre].

Vai se apresentar na prática da arte uma situação que foi entendida sob o conceito de “emergência”; a ação de constante esforço ou luta para conseguir “emergir” - se fazer visível- a pesar das condições adversas. Esta pode ser a condição das obras que, mesmo assim, gerou a nomenclatura de “arte da emergência” para nomear também a “Escena de Avanzada”, correspondente ao que estava significando produzir, gerar, arte em esse cenário específico. A emergência transformou-se no eixo da criação artística da época:

⁵⁰ Gaspar Galaz; escultor, historiador e acadêmico, Milan Ivelic; historiador e crítico de arte, diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Chile (1993-2011).

⁵¹ “La precariedad del espacio artístico obligó a buscar vías alternativas de exhibición, reflexión y discusión distantes de los círculos oficiales. Estos espacios alternativos no se plantearon una opción comercial; estuvieron destinados a introducir un espacio cultural de encuentro y reencuentro entre los artistas y los teóricos del arte para enfrentar el desafío abierto por la institucionalidad militar” GALAZ, Gaspar, Ivelic, Milan. **Chile Arte Actual**. Valparaíso: Ediciones UCV, 1988, p 331.

⁵² “Pero es tanta la estrechez y la pobreza y tan poco el tiempo que tenemos para ser magníficos!” DIAZ, Gonzalo. **Lecciones de Cosas: 7 Textos + Postfacio sobre Quadrivium**. Santiago: La Blanca Montaña, 1999.

[...] as atuações culturais que politicamente se definem como contestatórias e críticas ficarão seladas por longo tempo [...] por uma cega vontade de sobrevivência, mas já também começam a dispor-se nitidamente como ações de resistência armadas de deliberação e convenção. A emergência [...] se transforma na regra do bloco mais significativo e numeroso do trabalho cultural [...] o fator determinante da maioria das práticas atinentes será o imperativo de construir a obra desde a experiência vital e social da emergência.⁵³ [Tradução Livre]

Nesse sentido, a emergência vai ser considerada a partir de duas perspectivas: *emergência* tanto como estado de alarme, produto de uma realidade em crise, quanto ação de “emergir”, propiciada por uma “cega vontade de sobrevivência”, resistência e liberação frente à censura. A maior parte da obra da “Escena de Avanzada” aparece como presenças súbitas, que surgem e oscilam num movimento de continua luta para se fazer visíveis (desde as margens e a periferia do sistema) e ingressar nesse sistema fortemente vigiado.

A violenta irrupção do Golpe Militar no sistema democrático significou uma das maiores descontinuidades que sofreu o sistema de arte no Chile. A resposta ao acontecimento ou quebra não foi imediata. O governo militar se preocupou, de maneira sistemática, em dismantelar e castigar as instituições e atores que sustentavam a atividade artística do país naquele período; por isso, é compreensível que não acontecesse uma reação contestatória imediata já que as possibilidades concretas de realizar uma ação desse tipo eram muito complexas. Além disso, frente ao novo sistema, repressivo e silenciador, se configurou uma nova linguagem pictórica cifrada (como mecanismo e estratégia da arte) único meio para subsistir ante os efeitos que o autoritarismo imposto ao sistema da arte, para assim recuperar a palavra e a imagem vetadas pelo regime oficial. A voz da cultura devia silenciar-se, pelo que muitas restrições apontavam diretamente à linguagem e a suas estruturas de comunicação sócio-cultural. Exemplo disso são as diversas repressões e controles que afetaram as universidades como espaços ideológicos que apresentam um conjunto de idéias determinantes da sociedade:

É importante assinalar a repressão direta a intelectuais e artistas, muitos dos quais foram expulsos das universidades (em concreto

⁵³ “[...]las actuaciones culturales que políticamente se definen como contestatarias y críticas quedarán selladas por largo tiempo [...] por una ciega voluntad de sobrevivencia, pero ya también comienzan a disponerse nitidamente como acciones de resistencia armadas de deliberación y concierto. La emergencia [...] se convierte en la regla del sector más significativo y cuantioso del trabajo cultural [...] el factor determinante de a mayoría de las prácticas atinentes será el imperativo de construir la obra desde la experiencia vital y social de la emergencia”. OYARZÚN, Pablo. Arte en Chile de veinte, treinta años. In: **Arte, Visuality e Historia**. Santiago: La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Facultad de Arte Universidad de Chile, 1999, p 306.

vários professores e alunos das escolas de arte, que é o que aqui mais interessa) e outros tantos detidos e exilados, privando com isso ao movimento artístico de um status de “maestros” que constituíam para as novas gerações a ponte com nossa tradição artística, possuidora de uma riqueza acumulada em seu desenvolvimento histórico e, portanto, de uma memória coletiva. Assim mesmo, a estruturação autoritária da vida universitária através da regulação vertical de sua vida cultural, a proibição à divulgação de “certas idéias” e correntes do pensamento, a interdição dos espaços de debate e proposição, o controle sobre a organização estudantil, bem como a política de autofinanciamento que cada vez restou mais recursos econômicos às escolas de arte (menor salário a professores, baixa no número de ajudantes, diminuição drástica no aporte a materiais e a instrumental técnico-artístico, etc.), foram elementos, nomeando alguns, determinantes na perda de hegemonia das faculdades de arte como centros de proposição e criação, devendo transladar-se para o espaço exterior no que se procuram reagrupamentos, readequações que permitem em parte encher o esvaziamento que as escolas artísticas deixam.⁵⁴ [Tradução Livre]

Com isso, grande parte da atividade de criação teve que se rearticular a respeito dos espaços que tradicionalmente, ou institucionalmente, foram determinados como seus espaços próprios (universidades, institutos de arte, escolas, centros culturais etc.). Pensemos singularmente no próprio MNBA, que como Instituição do Estado também se viu controlado pelo novo regime. Voltaremos com mais profundidade a essa questão das implicâncias e rearticulação do Museu no segundo capítulo, dedicado à apresentação das intervenções em questão, principalmente em aquela que vai significar a interdição do MNBA. A rearticulação desses espaços de arte mediada pelo controle gerou uma nova configuração do que seria o sistema de arte no Chile, ativando zonas que anteriormente não tinham sido parte desse sistema, espaços à margem ou fora da Instituição, espaços considerados como periferia (fora dos centros de hegemonia dos discursos da arte)⁵⁵.

⁵⁴ “Es importante señalar la represión directa a intelectuales y artistas, muchos de los cuales fueron expulsados de las universidades (en concreto varios profesores y alumnos de las escuelas de arte, que es lo que aquí más interesa) y otros tantos detenidos y exiliados, privando con ello al movimiento artístico de un estamento de “maestros” que constituían para las nuevas generaciones el puente con nuestra tradición artística, poseedora de una riqueza acumulada en su desarrollo histórico y, por tanto, de una memoria colectiva. Asimismo, la estructuración autoritaria de la vida universitaria a través de la regulación vertical de su vida cultural, la prohibición a la divulgación de “ciertas ideas” y corrientes del pensamiento, el cierre de los espacios de debate y proposición, el control sobre la organización estudiantil, así como la política de autofinanciamento que cada vez más ha restado recursos económicos a las escuelas de arte (menor sueldo a profesores, baja en el número de ayudantes, disminución drástica en el aporte a materiales y a instrumental técnico-artístico, etc.), han sido elementos, por citar algunos, que fueron determinantes en la pérdida de hegemonía de las facultades de arte como centros de proposición y creación, debiendo trasladarse hacia el espacio exterior en el que se buscan reagrupamientos, readecuaciones que permiten en parte llenar el vacío que las escuelas artísticas dejan”. AGUILÓ, Osvaldo. **Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: Antecedentes y contexto**. Santiago: Ceneqa, 1983, p10.

⁵⁵ Esta situação pode se exemplificar assim; circuitos de circulação da informação sobre arte começaram operar desde a clandestinidade, assim como os espaços de geração de obras ou acontecimentos de arte (performances, inaugurações, conferencias, cursos, etc.) foram realizados em bairros marginais da cidade, lugares sem contexto institucional, tradição histórica, lugares não legitimizados, lugares marginados (Ex.

É importante esclarecer que o controle que exerceu o governo militar não se aplicou com a mesma intensidade a todos os setores da atividade cultural, o que nos permite problematizar até que ponto a arte (em qual das suas dimensões, categorias ou linguagens) se viu realmente afetada, que expressões foram mais controladas, como vai se relacionar o tipo de linguagem de tais artes ao nível de controle, quais serão os mecanismos, as estratégias que os artistas vão utilizar frente esse controle. A respeito destas perguntas, vamos citar Nelly Richard, teórica e crítica da arte chilena quem propõe algumas luzes:

[...] a arte foi talvez o campo menos vitimado pelos efeitos obliterantes da censura. [...] A oficialidade não julga demasiado temível a ofensiva dessas obras marginalizadas a sub-circuitos de operação, em comparação com outras manifestações (por exemplo: o teatro ou o folclore) susceptíveis de agrupar sobre a base de um maior consenso ideológico de identificação popular.⁵⁶ [Tradução Livre]

Essa autora vai referir “a arte” no sentido das artes visuais, como a pintura, escultura, poesia, literatura, sublinhando uma diferença das artes de caráter performático como o teatro e a música (folclore especialmente, que foi a linguagem que se apresentou com mais força na época do Governo de Allende, através de uma mensagem que versava sobre a ideologia desse governo e que produz também uma importante identificação popular produto do seu compromisso com a realidade social, denunciando as injustiças e criando uma consciência crítica). No entanto, isto não quer dizer que a arte não tenha sofrido efeitos importantes. É possível considerar que a condição cifrada – o trabalho com a metáforas e outras figuras retóricas como a alegoria e a sinédoque - que adotou sua linguagem -como mecanismo e estratégia- a protegeu do controle repressivo e silenciador, mas se nos determos nos efeitos dessa condição (tanto imposta quanto auto-imposta) em termos de comunicação e informação, a linguagem, teve, para isso, que diminuir em suas operações as possibilidades de identificação popular na medida em que as proposições artísticas se foram encerrando em formas cada vez mais alegóricas e uma linguagem cifrada. É importante constar como a linguagem das obras se articulou a partir não só dessa censura imposta pelo contexto social senão como se elaborou a partir de uma “autocensura”. Assim, as obras

Intervenção do CADA em bairro marginal “La Granja”, ou performance e lançamento do livro “Lumpérica” de Diamela Eltit em um prostíbulo de Santiago).

⁵⁶ “[...] el arte ha sido quizás el campo menos victimado por los efectos obliterantes de la censura. [...] La oficialidad no juzga demasiado temible la ofensiva de esas obras marginalizadas a subcircuitos de operación, en comparación con otras manifestaciones (por ejemplo: el teatro o el folclore) susceptibles de agrupar sobre la base de un mayor consenso ideológico de identificación popular “. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p.124.

respondiam a duas condições prévias: a uma censura imposta pelo aparato repressor do governo militar e, a uma autocensura dos próprios artistas.

Enquanto a censura socialmente administrada opera por taxadora ou supressão dos materiais comunicativos, a autocensura opera nos níveis individuais de estruturação da fala; afeta a linguagem na sua dimensão mais interna onde se urde o sentido.⁵⁷ [Tradução Livre]

Esta problemática faz referencia aos mecanismos de produção das obras no momento de realizar a apresentação e leitura delas, sem dúvida, a desarticulação do sistema cultural e a imposição de uma baixa, controlada, evitável e temida, como medo prévio do sistema opressor, comunicação entre os diversos atores culturais é uma das conseqüências mais notórias que produz a irrupção do “Golpe Militar” a respeito da relação arte-sociedade que propunha anteriormente o Governo da UP, em seu afã por descentralizar a arte das elites culturais, bem como em seu objetivo de democratização e politização das produções artísticas. Talvez a isso respondesse também o forte impulso por arraigar-se às temáticas sociais que se desenvolveram durante os anos posteriores ao Golpe, respondendo à necessidade dos artistas por realizar uma arte de denúncia que fosse capaz de dar conta da realidade social.

Poderíamos resumir estas reflexões expondo que depois de um primeiro momento de “choque” (num sentido psicológico, afetivo, estético, político e desmobilizador da sociedade), e o conseqüente silenciamento na esfera da arte (e por isso paralisando, ao menos na sua dimensão de visibilidade pública) produz-se um espaço gerador na reflexão artística e uma movimentação em termos produtivos. Os artistas pouco a pouco foram recobrando a palavra e sua influência⁵⁸. Os trabalhos artísticos posteriores a 1973 apresentam diferentes características e funções, no meio de um ambiente que estava sendo saciado pela argumentação governamental e a obstrução do raciocínio político e intelectual de esquerda. É nessa realidade e contexto que a cena artística, depois de uma paralisia inicial produto das estratégias de desmantelamento e reorganização social, começou a fazer visível uma conduta de questionamento aos signos visuais e aos componentes que caracterizavam a prática

⁵⁷ “Mientras la censura socialmente administrada opera por tachadura o supresión de los materiales comunicativos, la autocensura opera en los niveles individuales de estructuración del habla; afecta el lenguaje en su dimensión más interna donde se urde el sentido”. RICHARD, Nelly. In Op. Cit., p.127.

⁵⁸ Vamos dizer artistas em geral, mas, é importante esclarecer que na cena do teatro e folclore chileno as respostas ao “Golpe” foram mais imediatas, aconteceram de forma interrupta e em estado de censura total, a maior parte dos músicos e atores dessa cena, a cena mais representativa do ideal de Governo de S. Allende, foram perseguidos, torturados, exilados, etc. Mas muitos grupos continuaram realizando pequenas aparições pública transgressoras da ordem militar, de denuncia, que eram desevolts em estado de clandestinidade e luta. Ex. O teatro “de guerrilla” do dramaturgo Andrés Pérez, onde os espaços públicos eram “assaltados” pelos atores durante 20 minutos, para logo acabar fugindo ou na delegacia.

artística. Em termos especificamente artísticos, as manifestações geradas em tal contexto poderiam pensar-se próximas ou relacionadas a certas correntes artísticas experimentais estrangeiras acontecidas no princípio dos anos '60, onde a criação se centrava fora do pictórico e da representação, abandoando o ilusionismo para dar lugar a um exercício conceitual, à apresentação e o acontecer, através de linguagens próximos ao *happening* ou *performance*.

As produções artísticas chilenas mais representativas e paradigmáticas do período dos '70 e começo dos '80 no Chile, foram aquelas consideradas parte da chamada "Escena de Avanzada", ou "Arte de la Transición"⁵⁹, tendência que foi entendida desde a crítica da arte nacional e internacional sob um caráter conceitual, e que propunha operar artística e criticamente fora dos ordens sociais imperantes sendo subversiva ao sistema político qualificado de opressor. Como propôs Nelly Richard, sua principal teorizadora, a cena consistiu um grupo de práticas caracterizadas dentro do campo anti-ditatorial por sua experimentação "neo-vanguardista"⁶⁰. Tais práticas, no Chile, começaram a surgir, aproximadamente, a partir de 1977, desde as artes plásticas e a literatura, propondo uma re- conceitualização crítica das linguagens, técnicas e gêneros herdados da tradição plástica e literária chilena. Com a aparição da 'Escena de Avanzada' se incrementou, mais uma vez, a intensa relação entre arte e política. Neste momento, as metáforas se multiplicam.

A respeito da importância destas questões na História da Arte chilena, o filósofo e crítico de arte Sergio Rojas expõe as seguintes considerações que configuram uma hipótese pertinente a respeito das propostas em que baseamos a presente problemática sobre a quebra político-social do Golpe Militar no Chile dos '70 e sua repercussão nas artes:

[...] a representação como mediação ideológica estética se instala na política, imersa por esse então [anos '70] numa agitação permanente, e é ali onde -desde a arte- se propõe a superação da representação, precisamente para inscrever-se no imediato e participar dos fatos

⁵⁹ A respeito das nomenclaturas que vão aparecer nas referências à cena artística que estamos apresentando, vamos aprofundar em elas no segundo capítulo desta proposta, por enquanto, vamos dizer que algumas de elas são "Escena de Avanzada", "Arte de Transición", "Arte de Emergencia", "Arte de resistência", "Arte de vanguardia". Todas fazem referência ao mesmo grupo de produções e algumas das terminologias sublinham a transcendência do fator político na natureza dessa cena.

⁶⁰ O conceito de neo-vanguarda surgiu na Europa a partir do cenário da pós-guerra, como uma reação artística que se desmarcava e superava –no sentido de novas elaborações e de experiências mais radicais de interação com a realidade- ao discurso da Vanguarda histórica, produto de novas condições político-sociais e formas de contra-cultura. Este termo vai ser problematizado neste estudo ao contextualiza- o, na realidade da América Latina.

mesmos, esses fatos plenos de gravidade e que se desencadearam na proliferação das bandeiras.⁶¹ [Tradução Livre]

A citação expressa como no campo da arte, a partir da década do '70, começa a instalar-se um desejo de acontecimento, de um “aqui e agora”, o qual vinha se gestando desde a década anterior, mas que explode com força nesses anos. Em palavras de Rojas, uma “voluntad de imediatez”⁶² com respeito à realidade, isto é, a arte pretendendo, buscando atuar diretamente, desde e para a contingência sócio-histórica. Isto sem dúvida tem correspondência com o proclama da vanguarda artística européia que versa sobre a relação fundamental entre arte e vida, onde arte não pode ser separado, isolado da práxis vital (arte = vida). Valendo-se desta premissa para poder ingressar na apresentação da cena artística da qual fizeram parte as obras que são nosso objeto de estudo. Uma cena que será fundamental para compreender a natureza e sentido dessas obras.

⁶¹ “[...] la representación como mediación ideológico estética se instala en la política, imersa por ese entonces [años '70] en una agitación permanente, y es allí donde -desde el arte- se plantea la superación de la representación, precisamente para inscribirse en la imediatez y participar de los hechos mismos, esos hechos plenos de gravedad y que se han desencadenado en la proliferación de las banderas”. ROJAS, Sergio. Herederos de la discontinuidad. In: **Cambio de Aceite**. Pintura chilena contemporánea. Santiago: Ocho Libros Editores, 2003, p. 40.

⁶² Vontade de atualização, atualidade, sincronia com os fatos.

1.2. O cenário da “Escena”

Não há uma antropologia, como o ansiava Arguedas, que dê conta, desde a América Latina, das categorias de pensamento das etnias índias desde os indígenas e nem sequer, desde nós, os mestiços.

(...) Mas esta carência é já uma linguagem por si: não podemos sem mais transpassar linearmente categorias européias a nossos produtos etnicamente mestiços, mas si podemos pensar desde este lugar em que nos atribuem os países dominantes “terceiro mundo”, de que modo estas categorias se transmutam, se permeabilizam, ante esse objeto desde sempre qualificado como “ignoto”.

(Eugenia Brito, “Campos Minados” 1990)⁶³[Tradução Livre]

Colocadas as condições que configuraram o contexto social e político das obras que são objeto deste estudo, consideramos necessário apresentar algumas questões importantes que dizem respeito ao cenário artístico específico dessas expressões. Na apresentação da “Escena de Avanzada”, vamos tentar apontar tanto a importância do contexto sociopolítico quanto das necessidades e motivações estritamente artísticas que rodeavam a aparição das obras, para assim compreender da melhor maneira possível seus sentidos intra e extra-artísticos.

A origem da palavra “Vanguarda” tem relação com o léxico militar, alude à primeira linha de soldados que vai à frente de uma formação. Nas artes, na História da Arte, chama-se *vanguardia* aos movimentos artísticos de oposição de finais do século XIX e no decurso do século XX, aqueles que estavam à frente (ou eram pioneiros ou precursores) das suas culturas quanto ao questionamento de ordens imperantes através da arte. Do francês “Avant-garde”, tinha um sentido revolucionário, político e poético. Em palavras de Peter Bürger, um dos principais teóricos da vanguarda;

Os movimentos históricos de vanguarda negam os mecanismos essenciais da arte autônoma: a separação da arte com respeito à *praxis* vital, a produção individual, e a conseguinte recepção individual. A vanguarda tenta a superação da arte autônoma no sentido de redirigir a arte à *praxis* vital.⁶⁴ [Tradução Livre]

⁶³ “No hay una antropología, como lo ansiara Arguedas, que dé cuenta, desde América Latina, de las categorías de pensamiento de las etnias indias desde los indígenas y ni siquiera, desde nosotros, los mestizos. (...) Pero esta carencia es ya un lenguaje de por sí: no podemos sin más transpasar linealmente categorías europeas a nuestros productos étnicamente mestizos, pero sí podemos pensar desde este lugar en que nos asignan los países dominantes “tercer mundo”, de qué modo estas categorías se transmutan, se permeabilizan, ante ese objeto desde siempre calificado como “ignoto”.

⁶⁴ “Los movimientos históricos de vanguardia niegan los mecanismos esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la *praxis* vital, la producción individual, y la conseguinte recepción individual. La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la *praxis* vital”. BÜRGER, Peter. **Teoría de La Vanguardia**. Tradução de Jorge García. Barcelona: Península, 2000 p.109.

Em relação com essa definição de Bürger, e fazendo referência à realidade artística do Chile, diz Oyarzún que “vanguarda designa a vontade consciente e concreta de superar a arte como totalidade histórica institucional por meio de sua fulminante absorção na vida, na *praxis* vital cotidiana⁶⁵”, o que pode ser compreendida como a utopia da mudança social. Este foi o espírito da primeira aventura vanguardista que se gestou no Chile (nos anos '60 através do Informalismo).

Estudando a realidade de América - Latina, aquela proclama vanguardista da fusão Arte e Vida se re-significa e possui conotações particulares. Dirige à problemática da tradução, reinterpretação, ou re-significação dos modelos europeu-ocidentais pelas culturas da periferia (fora do eixo europeu-ocidental, onde se originam esses modelos, em coerência a certos contextos). Enfrenta a problemática de recepção do processo de vanguarda em nossa realidade local, à revisão dos supostos transformadores da realidade pela arte nestas regiões.

Ao estudar manifestações de neo e pós-vanguarda (como foram e atualmente são consideradas muitas vezes as obras da “Escena de Avanzada”) em nossas realidades nacionais, vamos perceber como é fundamental o aspecto circunstancial das obras de arte. Comenta Richard sobre ela, “sem dúvida a peculiaridade dessa cena se deve à especificidade das circunstâncias onde foi produzida⁶⁶” [Tradução Livre]. . A respeito das propostas que temos apresentado neste estudo, seriam três as circunstâncias radicais da aparição desta cena; sua gestação sob o regime militar, já que se atreveram a, em palavras da autora, apostar na criatividade como força disruptiva da ordem administrada na linguagem pelas figuras da autoridade e suas gramáticas do poder; sua localização sob os efeitos de administração da censura -e sua versão interna de autocensura- como mecanismo frente a essas circunstâncias: “apostar pela criatividade como força disruptiva da ordem administrada na linguagem pelas figuras da autoridade e suas gramáticas do poder⁶⁷” [Tradução Livre]. . E, finalmente, em termos de tendências e modelos de arte, sua condição diferenciada do conhecimento herdado dos seus antecedentes internacionais: o body art, arte sociológico ou arte de comunidades, etc. Continuando com as considerações de Richard:

⁶⁵ “vanguardia designa la voluntad consciente y concreta de superar el arte como totalidad histórica institucional por medio de su fulminante absorción en la vida, en la praxis vital cotidiana”. OYARZÚN, Pablo. Pablo. Arte en Chile de veinte, treinta años. In: **Arte, Visualidad e Historia**. Santiago: La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Facultad de Arte Universidad de Chile, 1999, p 307.

⁶⁶ “sin duda la peculiaridad de esa escena se debe a la especificidad de las circunstancias donde a debido producirse”. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p.119.

⁶⁷ “el enmascaramiento de las claves de lectura con el que han debido operar esas prácticas, ha sido productivizado por ellas hasta ser la marca de su distinción”. Idem, In Op.Cit., p.121.

(...) terá sempre que se insistir –no caso das culturas marginais ou periféricas- sobre as estratégias que põem em obra para desorganizar e reorganizar as formas ou significados transmitidos pelas culturas dominantes; para tencioná-los, para inverter a hierarquia do modelo no choque com a desmesura de um real que chega a ultrapassá-lo e até a desintegrá-lo.⁶⁸ [Tradução Livre]

No contexto das artes na América Latina no decorrer dos anos '60 e '70, o caráter periférico ou marginal das culturas dominantes vai significar uma condição que incide na tradução desses modelos. Podemos justificar a consideração do caráter das obras como “periférico” dizendo que é principalmente “em virtude da sua herança colonial (que os artistas da América Latina) foram durante séculos colocados numa relação dialógica com várias tradições artísticas da Europa ou EEUU”⁶⁹, citando Ramírez⁷⁰. E que essa relação dialógica é impossível de ser esquecida ou não considerada ao momento de refletir sobre os conceitos de Vanguarda, neo-vanguarda e pós-vanguarda em América Latina.

Nesse contexto, a multiplicidade de propostas artísticas que são pensadas, formuladas no nosso continente vai desfilir por diversos modos ou linguagens próprios do que é considerado como “Arte Conceitual”. A *performance*, a arte de intervenções, *body art*, arte documentaria, *land-art*, vídeo arte, arte de instalações, arte postal, etc. Essas expressões de arte conceitual na América Latina se apresentaram como uma multiplicidade aberta e diversa, e muitas vezes os próprios autores não as consideram ou chamam de vanguardistas, ao menos nesse sentido internacional. Muitos especialistas e críticos da arte perguntam, até hoje, se é possível reduzir a diversidade das táticas de caráter conceitual a um fenômeno ou tendência só. Ramirez, a respeito da possibilidade de pensar um conceitualismo próprio na América Latina vai apresentar algumas reflexões a respeito de obras geradas a partir de táticas conceituais. A autora vai considerar o Conceitualismo como “a segunda maior mudança⁷¹ verificada no entendimento e na produção de arte ao longo do século 20”⁷².

Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática

⁶⁸ “(...) habrá siempre que volver a insistir –en el caso de las culturas marginales o periféricas- sobre las estrategias que ponen en obra para desorganizar y reorganizar las formas o significados transmitidos por las culturas dominantes; para convulsionarlos, para invertir la jerarquía del modelo en el choque con la desmesura de un real que llega a sobrepasarlo y hasta a desintegrarlo”. Idem, In Op. Cit., p.120

⁶⁹ RAMIREZ, Mari Carmen. Tácticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: **Arte e Ensaios** Nº15. Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais /EBA/UFRJ, 2007.p. 185.

⁷⁰ Historiadora da Arte e curadora de arte latino-americana⁷⁰ porto-riquenha, atual diretora do Centro Internacional das Artes de América en el Museum of Fine Arts Houston.

⁷¹ A primeira, segundo a proposta da autora, seria revolução artística iniciada pelos movimentos históricos de Vanguarda (em especial o cubismo, futurismo e dadaísmo).

artística, da estética para o domínio mais flexível da lingüística. O conceitualismo abriu caminhos a formas de arte radicalmente novas.⁷³

Mas, o que é conceitualismo na Arte? Esta pergunta, sem dúvida, pode ser respondida a partir de concepções amplas e de diversos autores, mas vamos expor uma definição que parece pertinente aos assuntos tratados nesta reflexão, de Ramirez;

O Conceitualismo não se restringe a um *medium* em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais, ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas, sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar” (para evocar Jacoby) a arte e a sua relação com a sociedade.⁷⁴

A arte conceitual vai ser então uma arte de matriz ideológica, como um sistema configurado e configuracional de idéias. Relacionando estas considerações com as obras de caráter conceitual do nosso continente, observamos que o conceitualismo na America Latina significou um novo relato de apropriação e/ou rearticulação de certos critérios da arte conceitual internacional, os quais nestas regiões foram descontextualizados, para ser reformulados em um território da fragmentação, ou desfeito e mutilação, o território “da adversidade” como propõe Ramirez. Mas, dentro da heterogeneidade dessas propostas, apresentam-se aspectos comuns, que Ramirez vai apresentar assim;

Apesar da heterogeneidade das práticas conceituais latino-americanas, é possível, no entanto, detectar na obra de muitos artistas da região pelo menos três aspectos comuns que os distinguem claramente de seus pares anglo-americanos. O primeiro é o perfil fortemente ideológico e estético desse corpo de obras.⁷⁵

Sobre esse perfil ideológico e estético, a autora esclarece que, “para esses produtores, a procura de estratégias para criar arte já não era questão de um grupo oriundo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo a soluções coletivas”. Nesse sentido, essas obras têm tudo a ver com o espírito da sua época, se pensamos nas considerações antes mencionadas de Pedrosa e Oyarzún a respeito dos movimentos sociais e da arte sociabilizada e politizada. O segundo ponto em comum que Ramirez observa nas práticas conceituais latino-americanas vai versar sobre:

⁷³ RAMIREZ, Mari Carmen. Op Cit.,p. 185.

⁷⁴ Idem, In Op. Cit. p.186.

⁷⁵ Idem, In Op. Cit.,p.188.

A relação paradoxal e conflituosa com o princípio fundamental da arte conceitual da América/ Grã Bretanha, ou seja, a idéia de “desmaterialização” do objeto de arte e sua substituição por uma proposta lingüística ou analítica. Os artistas latino-americanos inverteram esse princípio por meio de diversas praticas inter-relacionadas. A mais contraditória dessas táticas consistiu na “recuperação” do objeto sob a forma do produzido em massa ou *ready-made*, em quanto veículo de programa conceitual.⁷⁶

Neste ponto, as praticas que são objeto de nosso estudo vão se distanciar das táticas de outros produtos da América Latina já que vão significar um trabalho importante com a lingüística. Esta questão vai se fazer visível na apresentação da sua natureza específica pelo que será retomada no momento de analisá-las. Continuando com as propostas de Ramirez a respeito dos pontos em comum das práticas conceituais em Latino América, o terceiro ponto, como tática, “prende-se à utilização de teorias da comunicação e da informação por parte dos artistas da América Latina para investigar os mecanismos através dos quais os significados são transmitidos ao observador”. Em relação a este ponto, as práticas acontecidas no Chile vão operar apropriando-se de estruturas existentes nos meios de comunicação para produzir obras, em palavras de Ramirez “em que o *medium* é a mensagem”. A autora neste ponto vai reparar numa questão também radical neste tipo de operações: a questão da recepção, da consideração que estas táticas conceituais vão fazer em seus programas sobre a participação do público ou espectador.

O ultimo aspecto do conceitualismo Latino- americano (...) diz respeito à redefinição do observador como parte integrante do programa conceitual. A noção de uma arte de amplo alcance comunicativo baseada na idéia foi sempre parte integrante dessas práticas.⁷⁷

Expomos estas considerações para delinear já as bases do nosso segundo capítulo, onde vamos retomar estas questões para poder apreender com cuidado a natureza das obras que fazem parte deste estudo, problematizando-as também quanto às semelhanças e distanciamentos a respeito de seu pares. A questão da transferência de modelos vai poder ser debelada com argumentos tendo consciência que cada termo aplicado possui uma conotação específica e representa um debate, principalmente na arte destas latitudes. Através disto, tentaremos não cair em reducionismos.

Através destas questões pretendemos justificar e dar bases à premissa que vai iniciar o segundo capítulo deste trabalho, a “especificidade circunstancial” das obras da

⁷⁶ Idem, In Op. Cit., p.189.

⁷⁷ Idem, In Op.Cit., Loc. Cit.

“Escena de Avanzada” como uma particularidade radical e efeito de sentido. Em relação com essa especificidade vão aparecer os termos “neo vanguarda” e “pós-vanguarda”, ao caracterizar as obras pertencentes à Arte da “Escena de Avanzada” no Chile. Os dois termos significam propostas diversas, mas dentro da suas particularidades, seja segundo suas estratégias de produção (na sua dimensão programática) ou na sua discursividade (seu caráter ideológico), podemos reconhecer um aspecto determinante, citando Oyarzún;

Entre a sobrevivência e a resistência, entre o afeto e a proposta o fator determinante da maioria das práticas atinentes será o imperativo de construir a obra desde a experiência vital e social da emergência.⁷⁸
[Tradução Livre]

A emergência será a tônica das obras, e faz parte da circunstancialidade das mesmas. Os artistas da “Escena de avanzada”, os autodenominados *operadores de signos*⁷⁹, como se consideravam, trabalhavam suas estratégias artísticas desde as margens, da periferia, fora de qualquer espaço circunscrito a qualquer instituição e fora de uma visibilidade pública. Essa era a operação de emergência, o ato de se encontrar e tentar produzir nesse espaço do proibido –pelo regime– o espaço dos lugares censurados, interditos. As produções deste tipo se encontravam nesse lugar interdito, mas também se produziam a partir da censura, através de estratégias de mascaramento da mensagem e trabalho com o signo, desde operações de trabalho dos signos a partir do campo da lingüística, tentando assim emergir de um espaço que não é portador de um caráter seja oficial, institucional, memorial, monumental, histórico. Ou de espaços que são feitos a partir de vestígios de tais caracteres ou para subvertê-los. O lugar da marginalidade, dos desvios de sentido, das “outras” lógicas do poder, fora dos centros hegemônicos.

A respeito da aparição e desenvolvimento da “Escena de Avanzada” no sistema cultural chileno, é possível afirmar que a cena considerava como centro de suas

⁷⁸ “Entre la sobrevivencia y la resistencia, entre el afecto y la propuesta. el factor determinante de la mayoría de las prácticas atinentes será el imperativo de construir la obra desde la experiencia vital y social de la emergencia”. OYARZÚN, Pablo. Arte en Chile de veinte, treinta años. In: **Arte, Visibilidad e Historia**. Santiago: La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Facultad de Arte Universidad de Chile, 1999, p. 306.

⁷⁹ Os artistas que trabalhavam ao redor do conceito de arte como “práxis vital” se consideravam “operadores artísticos”; operários em referência ao trabalho com o signo, sua codificação e decodificação. Esta nomenclatura se propunha também em contraste com a concepção tradicional, convencional que tinha prevalecido até essa época do artista como “artista-pintor” (a pintura era considerada até essa época como a prática hegemônica –e por isso mais institucionalizada– da arte no Chile). Estas questões fazem parte do debate no campo da crítica de arte sobre a compreensão da história da arte no Chile como uma “história da pintura” a respeito de fatores que deixam outras expressões sem uma voz enunciativa e por tanto uma inscrição na história da arte e crítica no Chile.

operações artístico-políticas o corpo social, o qual, através da arte (concebida também como corpo crítico), venha a repensar e reconstituir-se sob novas significações. A densidade e peso do contexto social da arte chilena dos anos '70 vai ser proposta como parte da antes mencionada *especificidade circunstancial*⁸⁰ das obras.

Continuando na ênfase dessa diferenciação com modelos conceituais estrangeiros, e nas características circunstanciais que significam as obras, diz Brito, a respeito da realidade do Chile na época em questão, uma realidade fragmentada e amputada produto do “Golpe Militar”:

A cena que se denominou como Resistência Chilena, padece pois este drama: como sobreviver num sistema oposto conceitualmente ao seu; como reconquistar essa memória e sua linguagem; como responder à demanda cada vez mais crescente do país por restaurar sua História.⁸¹
[Tradução Livre]

De acordo com isso, as operações conceituais da cena se desenvolviam a partir de estratégias coerentes às possibilidades que o meio, fortemente regulado sob a lógica da censura, permitia-lhes:

Enfrentados um momento duro da história do Chile, os artistas respondem depositando parte da *plusvalía* (mais valia) no modo da produção de sua obra, no pensamento que as gere e mantendo ante o sistema oficial uma mirada (olhada) crítica e cética.⁸² [Tradução Livre]

É preciso assinalar que, considerando o objeto de estudo, a análise será gerada em estrita correspondência a certas obras, particularmente às obras que significaram um trabalho com o suporte no espaço urbano. Segundo a natureza das obras, Nelly Richard reconhece três categorias que a subdividem na “Escena de Avanzada” e suas manifestações neo e pós-vanguardistas:

I. O espaço urbano como suporte (Arte brigadista, Coletivo Ações de Arte CADA, Lotty Rossenfelt.);

Categoria II. O corpo como suporte (Mario Leppe, Raúl Zurita, Diamela Eltit);

Categoria III. O suporte fotográfico (Eugenio Dittborn, Ronald Kay).

As obras que serão analisadas neste estudo são duas intervenções de arte do CADA (Coletivo ações de Arte) e uma intervenção da artista visual Lotty Rosenfeld, que

⁸⁰ Conceito que desenvolveremos no terceiro capítulo desta dissertação.

⁸¹ “La escena que ha denominado como Resistencia Chilena, padece pues este drama: cómo sobrevivir en un sistema opuesto conceptualmente al suyo; cómo reconquistar esa memoria y su lenguaje; cómo responder a la demanda cada vez más creciente del país por restaurar su Historia”. BRITO, Eugenia. **Campos minados** (Literatura post-golpe en Chile) Santiago: Cuarto Propio, 1990, p 21.

⁸² “Enfrentados a un momento duro de la historia de Chile, los artistas responden depositando parte de la plusvalía en el modo de la producción de su obra, en el pensamiento que las gestiona y manteniendo ante el sistema oficial una mirada crítica y escéptica”. Idem, In Op. Cit., p. 20

também fez parte desse Coletivo⁸³. Sobre os operadores do Coletivo, sobressai o caráter transdisciplinar da sua constituição: Lotty Rosenfelt e Juan Castillo (artes visuais), Diamela Eltit (literatura), Raúl Zurita (literatura) e Fernando Balcells (sociologia). Os artistas, depois de formar o CADA continuaram suas experimentações dentro da cena, mas a partir de autorias individuais.

Na apresentação do contexto político social e artístico do nosso objeto de estudo consideramos significativo e importante mencionar um acontecimento que imbrica problemáticas da arte, políticas culturais e a relação entre sociedade e Museu: A Mesa Redonda de Santiago do Chile⁸⁴ em 30 de maio de 1972, e a definição e problematização do conceito de “Museu Integral” que significou.

Nesse evento, de capital importância para a compreensão de um modo de ver e de agir de um campo segundo algumas interpretações, se discutiu sobre o papel dos museus na América Latina da época, analisando-se problemas do meio rural, do meio urbano, do desenvolvimento técnico-científico, e da educação permanente. Através de tais reflexões e propostas o que estava acontecendo era uma conscientização da importância desses problemas para o futuro das sociedades da América Latina, em coerência com a realidade que atravessavam suas nações. Pensemos no contexto social do Chile e no Governo Socialista de Allende como marco para dar vida àquele acontecimento, mas pensemos também em todos os movimentos sociais da época que estavam se gerando na América Latina, para entender a coerência e necessidade das propostas que aparecerem nas discussões da Mesa. Nela buscava-se principalmente uma integração do Museu à vida social, à sociedade, como necessidade urgente, acorde ao movimento cultural e social daquela época. Isto se fundamentava na consciência de que o Museu podia e devia desempenhar um papel decisivo na educação e desenvolvimento das comunidades.

Um dos resultados mais importantes da mesa-redonda foi a definição e proposição de um novo conceito de ação dos museus: o “Museu Integral”, um museu destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural. Ela sugere que a UNESCO utilize os meios de difusão que se encontram à sua

⁸³ Vamos deixar à margem a chamada “arte de las brigadas”, ou “Brigadismo” já que respeito do problema central deste estudo; as intervenções de arte urbana como discursos patrimoniais, ainda se mantêm formalmente no suporte bidimensional do muro (que não significa ainda uma transgressão tão forte no sentido dos novos suportes) e que de alguma maneira ainda se inscreve ideologicamente como uma arte fundamentada em discursos monumentais.

⁸⁴ REVISTA MUSEU. Cultura levada a sério. Mesa redonda de Santiago do Chile. ICOM, 1972. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/mesa_chile.htm>. Acesso em: 10 Mai. 2011.

disposição para incentivar esta nova tendência. Os novos paradigmas no campo da Museologia provinham da Holística e da Ecologia. Citamos Mostny, que resgata três pontos fundamentais da Mesa: o primeiro relativo ao seu caráter, o segundo com os seus produtos, e o terceiro relativo a ações concretas que nasceram a partir deste evento:

(...) a interdisciplinidade (não só se convoca pessoas relacionadas diretamente à Museologia), questão que com certeza é um aporte e que se entende dentro da abertura que estava tendo a disciplina nesse momento, concordando com o dito; o conceito de museu 'integrado' (que em outros autores se define como 'museu integral'; (...) que a mesa cria como resolução, e a formação da *Associação Latinoamericana de Museología* (ALAM), primeira tentativa por coordenar e comunicar as museologias do continente, que teve uma existência -pelo menos em seus boletins da sub-região Andina (Colômbia, Venezuela, Equador, Peru, Bolívia e Chile)- até o ano 1977".⁸⁵ [Tradução Livre]

Além disso, no ano 1976-77 acontece a criação do *Comité Internacional da Museologia*- ICOFOM, iniciando-se de maneira organizada e contínua um campo de produção teórica sistemática sobre museus e Museologia. É importante ressaltar essas discussões já que, se pensamos no devir das artes, da História da Arte na segunda metade do século vinte vemos como aconteceram debates importantes a respeito do conceito de Museu e da exibição ou organização dos objetos de arte como uma classificação, associação linear de elementos que a História -nas condições desse momento histórico- já não conseguia nem podia pensar como relatos monumentais, isto relacionado à chamada "crise da Modernidade".

O conceito de Museu pensado como lugar das "belas" artes, da elitização, feito só ou para especialistas que trabalhavam um só olhar tinha ou devia dar passo a um novo conceito de Museu, social e democrático, ad hoc ao seu tempo, à sua atualidade. Além disso, no contexto dos anos 60 e 70 o Museu teve que se enfrentar com produtos artísticos que trabalhavam fora dos grandes relatos, através dos vestígios, fragmentos, da colagem, do pastiche e, literalmente fora da própria estrutura das salas de exibição,

⁸⁵ " (...) la interdisciplinidad (no tan sólo se convoca a gente vinculada directamente a la museología), cuestión que ciertamente es un aporte y que se entiende dentro de la apertura que estaba teniendo la disciplina en ese entonces, de acuerdo a lo ya dicho; el concepto de museo 'integrado' (que en otros autores se define como 'museo integral'; ya veremos luego) al que la mesa llega como resolución, y la conformación de la Asociación Latinoamericana de Museología (ALAM), primer intento por coordinar y comunicar las museologías del continente, que tuvo una existencia -por lo menos en sus boletines de la sub-región Andina (Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile)- hasta el año 1977". PRIETO VELIZ, Rafael. Una semana de IncurSIONES a la museología en Chile. **Revista Patrimonio Cultural**. N°36. Año X Primavera 2005. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Disponível em: <http://www.dibam.cl/patrimonio_cultural/patrimonio_museo/art_incur.htm> Acesso em: 20 fev.2012.

fora dos muros do estabelecimento. A experimentação e transgressão dos suportes tradicionais através das novas linguagens performáticas significaram um desafio para os museus de arte e um debate para a Museologia dos anos 60-70. No momento de aprofundar na obra “Para no morir de hambre en el arte” vamos nos deter e aprofundar na arte e sua institucionalização, através da ação de arte do CADA em quando interditaram o MNBA Santiago do Chile. Essa leitura de obra vai significar a oportunidade de abordar problemáticas sobre Museologia e Patrimônio simultaneamente.

A Mesa Redonda e a proposta do Museu Integral têm tudo a ver com a contingência social da época, se produz em consonância e diálogo com os acontecimentos que estavam se desenvolvendo nas culturas desses tempos. Além disso Santiago do Chile parecia o lugar certo para o evento na medida em que algumas nações sul-americanas viviam a experiência histórica de ditaduras militares ou eram agitadas em termos políticos, e o Chile representava, através do Governo da Unidade Popular, um ideal democrático em correspondência com o *leit motiv* do Museu Integral e seu caráter social.

Finalmente devemos antecipar, sobre a evolução do panorama artístico que apresentamos até o momento, que este vai tomar uma nova direção a partir do ano 1982⁸⁶, quando acontece uma retomada da pintura como resposta violenta à prática conceitual, advindo um novo cenário e uma nova crítica de arte que exigirá uma revisão de outros pressupostos, contrários (e por isso contestatórios também) à cena conceitual. A autobiografia, o cotidiano, a subjetividade e o chamado “prazer pela pintura” vão definir o caráter sobressalente da arte dos ‘80 e ‘90 no Chile. Isto, devido a uma multiplicidade de causas que envolveram tanto o desencanto por parte de alguns artistas com respeito às representações conceituais dos ‘70 como efeito do distanciamento de uma arte de caráter social, quanto denúncia ou registro coletivo da memória individual, bem como mudanças no clima cultural do país e na recepção de uma considerável diversidade de influências estrangeiras que, em alguns casos, como o da transvanguarda italiana, ou do neo-expressionismo norte-americano, tornam se

⁸⁶ Ano da exposição “Provincia Señalada” 1983, que muitos especialistas assinalam como paradigmática em relação ao giro que se produz nas artes dos 80 no Chile. “Dicha exposición [refiriéndose a ‘Provincia Señalada’] reafirma las posiciones de una vuelta al cuadro mayoritariamente seguida por los artistas que reaccionan contra la “avanzada” chilena descansando en el aval internacional del modelo transvanguardista”. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p. 154.

protagonistas tanto a nível internacional quanto local. Os anos '80 no Chile, em termos artísticos, são os anos do fenômeno da chamada “Vuelta a La Pintura”. A geração emblemática de pintores dos '80 que levou a cabo dita ‘volta ao quadro’, aos suportes tradicionais, apareceu e foi lida como uma violenta resposta pictórico-gestual ao modo com que até então estava sendo concebida a criação artística. Foi produto desta resposta explosiva quando a pintura começou a demonstrar uma inequívoca recuperação e revitalização tanto fora como dentro do Chile.

Tendo desenvolvido neste primeiro capítulo os referentes sociopolíticos e artísticos que contextualizam ao nosso objeto de estudo, tanto na história da arte no Chile como na sua História como nação, e apresentado –grosso modo- uma idéia do que seria a arte ocidental da época e suas influencias na América - latina, daremos como próximo passo a apresentação e exposição das obras, objetivo que pretende a aquisição e o reconhecimento de novos aspectos significativos para a elaboração de um debate sobre Arte e Patrimônio.

CAPÍTULO 2

O ESPAÇO URBANO COMO SUPORTE DE ARTE

Mudar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se, e também os costumes e crenças dos receptores. Um escultor que decide fazer obras com terra, ao ar livre, não colecionáveis, está desafiando os que trabalham nos museus, os artistas que aspiram a expor neles e os espectadores que vêem nessas instituições recintos supremos do espírito. (Nestor Garcia Canclini; "Culturas Híbridas", 2000)

No segundo capítulo desta dissertação vamos apresentar e analisar as três intervenções urbanas que são o nosso objeto de estudo. Esta aproximação será realizada através de uma busca dos experimentos e de uma interpretação tanto das operações quanto da intencionalidade dos operadores artísticos em cada intervenção do espaço, a partir da leitura de diversos autores do Campo da teoria e história da Arte, no Chile e áreas afins. Consideramos, em nossa análise, que a idéia de intenção não traduz a situação historicamente correta, ela é parcial, envolve e influencia nos agentes em disputa, nos enunciados e trata de uma vontade política ao contrário dos processos em curso que independem das vontades e discursos dos interessados e dos formuladores de propostas e de políticas.

A finalidade deste segundo capítulo é apresentar e aproximar ao leitor a natureza intrínseca do nosso objeto de estudo, através da exposição de pontos fundamentais na intervenção de um espaço público particular. Através deste exercício buscamos possibilitar uma compreensão das obras como *vias de produção simbólica do espaço-cidade*, vias que tanto expõem quanto mediam as tensões existentes nas relações sociais do seu contexto. A respeito do percurso teórico desta dissertação, a partir da análise destas operações artísticas buscamos elaborar uma proposta a modo de plataforma para o terceiro capítulo desta dissertação, onde vamos problematizar e articular especificamente a relação entre Patrimônio e Arte, objetivo central desta pesquisa.

O estudo das obras em questão nos conduz a problemas e motivos paradigmáticos do contexto atual do estudo e prática da arte no Chile: a relação entre arte e política, as complexidades do ensino de arte e as relações entre arte e institucionalidade. Consideramos importante começar estes debates sublinhando a vigência e transcendência da cena artística da qual faz parte o nosso objeto de estudo. A "Escena de Avanzada" significa, na atualidade, tanto um conceito quanto um *corpus* de obras fundamental no ensino da teoria e história da arte no Chile, possuindo também uma visibilidade internacional, sobretudo no Campo de estudos de arte e sociedade na América- Latina.

Pensar na repercussão e na legitimação de tal cena –que consideramos problemática precisamente a respeito do conceito de legitimação, já que se auto-geriu fora do “institucional” ou “convencional”, mas dentro do Sistema da arte no Chile⁸⁷, ela orienta uma temática central a respeito da relação entre arte e sociedade. Aproximadamente vinte anos após acontecerem, as intervenções e a cena artística da qual fizeram parte, o conceito de “Escena de Avanzada” é uma das propostas visuais e escritas mais nomeadas, citadas e estudadas no espaço da pesquisa e ensino sobre arte no Chile. Consideramos que isso demonstra a potência visual e discursiva das propostas artísticas dessa cena, mas vai além disso. A transcendência da “Escena de Avanzada” tem a ver com a complexidade da sua inscrição e legitimação no Sistema da Arte no Chile e o desafio que representa o estudo de seus efeitos de sentido. Vamos propor e apresentar uma aproximação à sociologia da arte de Pierre Bourdieu, para tentar elaborar uma possível explicação sobre a potência e a vigência da cena em discussões e debates sobre arte na atualidade.

2.1. A arte como campo de luta

(...) de fato, não se poderia pedir ao mundo da arte que existisse fora dos sistemas de dominação que funcionam na terra. Também não poderíamos pensar em criar espaços privilegiados ou inocentes nos quais, por arte de magia, pudéssemos esquecer ou negar as subordinações culturais implícitas.⁸⁸
(Adriana Valdés. “Composición de lugar”)
[Tradução Livre]

Valendo-se de teorias de Bourdieu, as obras desta análise não podem ser apreendidas, na sua interpretação, de uma maneira isolada ou sem ser consideradas as condições de produção, os agentes de produção, e sua anunciada intencionalidade - tanto de executores (artistas-operadores) quanto de articuladores (artistas, crítica de arte, narrativas museológicas, ensino de arte, galerias, meios de comunicação,

⁸⁷ O interessante de este ponto é precisamente essa sutileza na diferenciação entre um estar “fora do Sistema” e operar “desde a marginalidade”. A estratégia dos artistas nesse sentido é trabalhar *desde* ou *nas* margens da institucionalidade, mas sem deixar de fazer parte, isto, através de vias alternativas que se geraram como parte do Sistema de arte no Chile. Essas vias alternativas não eram só espaços fora do que conhecemos convencionalmente como espaços artísticos, redes artísticas, senão que a categoria de “alternativo” vai fazer referência também à articulação de discursos que nunca antes tinham sido propostos dessa maneira, tanto em relação aos conteúdos quanto às formas.

⁸⁸ “Por cierto, no se podría pedir al mundo del arte que existiera fuera de los sistemas de dominación que funcionan en la tierra. Tampoco podría pensarse en crear espacios privilegiados o inocentes en los que, por arte de magia, pudiéramos olvidar o negarlas subordinaciones culturales implícitas”. VALDÉS, Adriana. **Composición de lugar**. Escritos sobre cultura. Santiago: Universitaria, 1995, p.83.

publicidade, etc.-) determinantes que rodearam, abrangeram tais produções. O que vai ser fundamental na sua compreensão e vai dar potencia e espessura a esses objetos enquanto “acontecimentos” e discursos de arte é o trabalho de analisar e fazer visível o complexo conglomerado de agentes que estão vinculados, de diversas formas (como curadores, criadores, mediadores, observadores, etc.) com os produtos artísticos, e as relações e tensões preexistentes no campo.

Ingressando na teoria de Pierre Bourdieu, especificamente nas relações que o autor gera entre arte e sociedade, ele propõe que no mundo da arte é fundamental o conceito de legitimidade. Vamos partir esclarecendo que nessa lógica de legitimação das obras, dos objetos artísticos, dos operadores como autores, os museus, centros de ensino, críticos de arte, curadores, artistas e galerias de arte, publicações artísticas, redes de arte, etc., possuem um papel fundamental: na sua totalidade, repartem ou distribuem legitimidade artística ou, em palavras do autor; *capital simbólico*. O capital simbólico é definido por Bourdieu como:

A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar objetos (é o efeito de *griffe* ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.).⁸⁹ [Tradução Livre]

O mundo da arte é um espaço de crenças que é justamente criado sob lógicas de poder que estabelecem, articulam e delimitam a distribuição, consignação das posições de dominação dentro dele. Especificamente nas artes visuais, categoria que abrange nosso objeto de estudo, este mundo estaria constituído, segundo a teoria do sociólogo francês, pelas relações entre artistas, galeristas, críticos, teóricos, curadores, outsiders, artistas *amateurs*, historiadores e seu público, sob a convenção e estabelecimento de que o que articula o campo não são as relações subjetivas entre os indivíduos que ostentam tais títulos dentro desse mundo, senão entre os postos, as posições estratificadas (hierarquizadas) nos que estão permanentemente tentando inscrever-se e, sobretudo, legitimar-se. Por isso, as práticas e representações dos artistas só podem se explicar por referência ao campo de poder e às lutas que ele exige. O método de análise de Bourdieu será a sociologia das obras culturais, a qual:

⁸⁹ “La única acumulación legítima, tanto para el autor como para el crítico, para el marchante como para el editor o el director de teatro, consiste en hacerse un nombre, un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) o personas (mediante la publicación, la exposición, etc.)”. BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario**. Barcelona: Anagrama, 2002. p.224.

(...) adquire por objeto o conjunto das relações objetivas entre o artista e os outros artistas e, além disso, o aglomerado dos agentes que envolvem a produção da obra ou, ao menos, do valor social da obra (críticos, diretores de galerias, mecenas, curadores, professores de arte, etc.).⁹⁰ [Tradução Livre]

Assim, segundo o autor, para estudar o campo artístico –campo que negocia bens simbólicos⁹¹ considerados artísticos- é o campo de produção artística no seu conjunto, que deve ser estudado não só o artista ou a obra. A partir desta teoria, como base da nossa análise, vamos justificar a metodologia de aproximação às obras que são objeto de estudo. A partir da apresentação do contexto político-social realizado no primeiro capítulo deste estudo tentamos –grosso modo- fazer visíveis as tensões presentes numa sociedade onde a própria realidade -em todas as suas arestas- estava sendo intervinda produto de acontecimentos políticos radicais. Como ponto de partida diremos que as intervenções artísticas que aqui analisamos são operações que, embora se articulam no estético, o transcendem, seja tanto por envolver uma dimensão político-social complexa, quanto por se constituir como fenômenos que não podem ser abrangidos pela estrita designação de arte, seja institucionalizada ou não.

As conflitantes relações sociais que são atingidas pelas obras constituem um espaço signifiante já que as obras intervêm o “corpus” social e nos permitir apreender a “Escena de Avanzada” como uma cena que, desde a sua origem, conviveu numa lógica de conflitos de poder. Com isto, tentamos dizer que as operações de arte vão acontecer, surgir e intervir num espaço de luta dos diversos agentes de arte e que, sob as regras da arte, vai se posicionar a partir de hierarquizações do campo. Pensemos nas estratégias que os próprios artistas tiveram que desenvolver e utilizar para conseguir realizar as operações de arte. Eles operaram num espaço determinado pela censura, o controle e a repressão a imposição de um regime ideológico explícito. Essas estratégias foram a codificação e disputa da mensagem, a autocensura e a *plúsvalia* (*mais valia diferente da perspectiva marxista, mas como possibilidade de múltiplas interpretações*) no sentido das obras. Estas estratégias, seguindo a lógica de Bourdieu, buscavam inscrever de alguma maneira as obras, o discurso das obras, dentro

⁹⁰ “(...) toma por objeto el conjunto de las relaciones objetivas entre el artista y los otros artistas y, más allá, el conjunto de los agentes involucrados en la producción de la obra o, al menos, del valor social de la obra (críticos, directores de galerías, mecenas, curadores, profesores de arte, etc.)”. BOURDIEU, Pierre. Pero, ¿Quién creó a los creadores? In: _____. **Cuestiones de Sociología**. Barcelona: Editorial Istmo, 2002. p. 207

⁹¹ “Os “sistemas simbólicos”, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estrutural porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular do mundo social)”. Idem, In: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. p.9.

daqueles espaços de dominação que determinavam o campo da arte daquela época e que estava sendo manipulado e intervindo pelo regime autoritário.

A “Escena de Avanzada” esteve por anos obrigada a trabalhar na margem ou fora do espaço institucionalizado da arte, valendo-se de outros espaços -marginais e periféricos- para acontecer, fazer-se visível, ou de espaços convencionais, mas disfarçando suas próprias intenções. Este *modus operandis* significou, primeiro, o surgimento de um trabalho de forte caráter conceitual e a inauguração de uma linguagem transdisciplinar, se apropriando de operações da lingüística e da semiologia para criar enunciados problematizadores. Segundo, uma complexa chegada ao público receptor, já que muitas vezes se fazia muito difícil entender a complexidade do sentido ou sentidos de cada obra por um receptor que não fosse entendido ou possuísse as ferramentas intelectuais para decodificar as mensagens, ações e discursos dos operadores de arte. Em conseqüência disso, e em relação também à natureza conceitual das obras, a cena em questão ficou por muitos anos presa de um caráter de parêntese no devir da História da Arte no Chile devido tanto à dificuldade de sua apreensão e compreensão por parte de articuladores de discursos historiográficos, quanto à impossibilidade de inscrição, e por isso legitimação, produto de situações de caráter político. Transcorridos quase trinta anos da sua aparição, a cena representa ainda um terreno espinhoso, uma armadilha, tanto em termos artísticos quanto políticos. A cena estava, e continua atravessada por um fator político que faz mais evidente aquela consideração de Bourdieu, da arte como campo de luta. São evidentes, a partir da sua natureza, estratégias e sentidos, as lógicas de poder dentro do campo. Como fazer visível obras que enunciavam uma crítica ao regime político sob as condições radicais de censura e repressão, até de terrorismo de estado, naquela época? Logo, como inscrever e legitimar tais enunciados nos relatos oficiais, nos anais da arte no Chile? Ainda que essa não fosse a intencionalidade dos artistas, como pensar na continuidade de uma cena logo da troca do seu cenário, o qual foi tão determinante e fundamental para sua gestão? Como pensar a cena fora das condições essenciais que justificavam e entregavam sentido a sua natureza? Como inserir os relatos de tal cena dentro do ensino de arte nas instituições e circuitos que dos quais própria cena se marginalizou?

A partir dos anos noventa e, sobretudo na atualidade, a cena começou se apreender e analisar com vigor pela crítica e escrita de arte, assim como começou fazer parte fundamental dos programas de estudo de arte contemporânea das escolas de arte

no Chile. Gerando um corpus teórico que aponta para as diversas dimensões da cena, tanto como ruptura quanto para sua dimensão poética, abrangendo também os relatos que a inscrevem na História dos últimos anos. O maior desafio do estudo da cena que estamos problematizando é o complexo de variantes que caracteriza sua natureza, as quais se extra-limitam dos campos da estética ou teoria da arte para ingressar no terreno da política e da história. Assim, achamos impossível apreender as obras em questão sem o peso e complexidade dos agentes sociais que repercutiam e se retroalimentavam dela.

Na análise orientada pela reflexão de Bourdieu os agentes que conformam o mundo da arte e as relações de poder dentro dele, críticos, historiadores, artistas, curadores, diretores de museus, acadêmicos, etc., começaram com o decorrer do tempo a reconhecer e analisar que aquele conceito de “Avanzada” tem um papel fundamental no processo de legitimação e inscrição da cena em questão e formula assim um corpus teórico que na atualidade continua sendo material de estudo e apresentando, fazendo surgir novas armadilhas. Diríamos que foi e continua sendo um conceito problematizador, e que são os agentes que, por meio de seus relatos, textos e referências, fizeram do conceito de “Escena de Avanzada” um espaço concreto de poder. Da mesma maneira, os integrantes da “Escena de Avanzada” e, especificamente, a criadora do conceito e principal teorizadora, Nelly Richard, também fizeram um trabalho particular de inscrição e articulação de discursos. Eles, ao conhecer e fazer objeto do seu discurso as leis que dirigem o funcionamento e a transformação do um campo de produção restringida como é o artístico, conseguiram estabelecer novas lógicas produtivas e organizacionais no mesmo. A partir daí, e considerando o período histórico em que se situa e se desenvolvem suas operações, é possível compreender que as obras da “Escena de Avanzada” se inscrevem a partir de tensões no campo a das regras da arte e que é fundamental no estudo das obras o estudo das suas condições de produção, de uma realidade social. Com isso, realizamos uma primeira aproximação com os debates sobre Patrimônio, propondo de partida às intervenções de arte em questão como obras determinadas pelas suas circunstâncias, o que pretendemos considerar como a “especificidade circunstancial” das obras –fazendo uma aproximação ao conceito de “site specific”; sitio específico na arte contemporânea, tema que vamos desenvolver no próximo capítulo, uma vez apresentadas as obras em questão. O desafio, em termos teóricos, se encontra na aquela articulação entre espaço público, relações sociais e narrativas patrimoniais.

2.2 A arte operando em zona de catástrofe: Três intervenções de arte e seus efeitos de sentido

*Mirando desde lejos podías ver a la gente
que le echaba una ojeada al pasar,
nadie se detenía por supuesto
pero nadie dejaba de mirar
(Julio Cortázar, "Graffiti", 1980)*

A importância deste período e destas produções de arte para estudos culturais radica ou se justifica em como a realidade social chilena vai ser parte fundamental na produção de sentido das obras⁹²: "A cena artística dos anos '80 teve o desafio histórico de procurar os signos de contestação e a busca de sentido para a crise histórica que significou o golpe de estado de 1973 no Chile".⁹³ [Tradução Livre]

As obras vão problematizar o espaço público, que será território fundamental de debate em sua condição de suporte, o que, como já foi sugerido, nos induz a debates patrimoniais e identitários. Estes debates são aqueles relativos à importância do espaço Museu como um *espacio de identidad*, a sua significância como patrimônio de um país (pensando especificamente no Museo Nacional de Belas Artes, interditado numa das intervenções que apresentaremos), e o que acontece quando, na sua dimensão institucional, suas narrativas começam ser intervindas por um regime totalitário, que restringe seu atuar e sua dimensão educativa, social, cultural, gerando discursos impostos por um grupo determinado que se posiciona, por sobre outro, através da violência. Neste ponto achamos seria necessário esclarecer algumas considerações sobre o conceito de Patrimônio, relacionando-o principalmente com a realidade chilena. Vamos começar expondo o que a UNESCO vai divulgar como sentido ou significado do conceito de Patrimônio no seu site em espanhol⁹⁴ para logo nos determos numa apreciação mais extensa.

⁹²"A arte é um lugar de processamento de temas, problemas e conceitos que surgem na existência concreta de seus agentes. Poderia dizer-se que isto é o que se refere especificamente ao conteúdo ideológico das obras" (tradução nossa). ROJAS, Sergio. El contenido es la astucia de la forma. In: **Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo**. Libro virtual. Santiago, 2005, p.39. Disponível em: < www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/>. Acesso em: 25 mai. 2011.

⁹³"La escena artística de los años '80 tuvo el desafío histórico de buscar los signos de contestación y de búsqueda de sentido para la crisis histórica que significó el golpe de estado de 1973, en Chile". BRITO, Eugenia. El cuerpo performático de los años 80. 2010. No prelo.

⁹⁴ UNESCO. Disponível em: http://portal.unesco.org/geography/es/ev.php-URL_ID=9284&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html Acesso em: 15 jan. 2012

¿O que é o patrimônio mundial? Segundo a UNESCO, o Patrimônio é o legado que recebemos do passado, o que vivemos hoje e o que passamos às gerações futuras. O nosso patrimônio cultural e natural é uma fonte insubstituível de vida e inspiração, o nosso ponto de referência, a nossa identidade, é a base sobre a qual a humanidade constrói a sua memória e desenvolve múltiplas identidades. Assim, aparece também o sentido de memória e de pertença nesta definição, já que se diz que permitir a destruição das obras-primas, dos conhecimentos, das paisagens ou das espécies animais e vegetais que compõem esse patrimônio equivale a arrancar a uma pessoa todas as memórias de sua infância, da sua família e dos lugares onde tem vivido. Patrimônio Mundial é constituído por aqueles bens de valor universal excepcional e que pertencem a toda a humanidade. A Lista do Patrimônio Mundial reflete a riqueza e diversidade do patrimônio cultural e natural do nosso planeta.

O Chile, que possui uma geografia bastante variada, foi distinguido pela UNESCO com a inscrição de cinco sítios na Lista do Patrimônio Mundial: o Parque Rapa Nui da Ilha de Páscoa, 16 Igrejas de Chiloé pertencentes à tradição das missões jesuítas, a histórica cidade portuária de Valparaíso, o campo de mineração de Sewell, na mina El Teniente, os antigos povoados salitreros de Humberstone e Santa Laura, apontados em categoria de risco na lista do Patrimônio Mundial devido à sua atual deterioração.

Nos últimos anos temos enfrentado diversas discussões sobre o conceito de Patrimônio. Os novos e complexos cenários do Patrimônio convocam diversos debates. Frente ao seu estudo existem diversas apreensões e considerações do termo. Assim, qualquer pretensão de falar ou refletir sobre o Patrimônio, seja desde o Rio de Janeiro, Santiago do Chile, Tokyo, Lima, etc exige nós, em primeiro lugar, o estabelecimento de uma base conceitual desde a qual estamos pensando e considerando o termo, sobretudo se o nosso objetivo é compreender as dinâmicas e recursos do Patrimônio, seja o lugar do mundo que for.

Na busca de uma definição concisa sobre o termo, vamos expor três aproximações que achamos propícias para explicar o nosso lugar de fala:

1. O conceito de Patrimônio a través de uma definição simples e específica.
2. O conceito de Patrimônio relacionado a um sentido de valor.
3. O conceito de Patrimônio referido a uma construção social e invenção.

Citamos uma definição básica, inicial:

Patrimonio vem do latim, é aquilo que provem dos pais. Segundo o dicionário, patrimonio são os bens que possuímos, ou os bens que herdamos dos nossos antepassados. Logicamente patrimonio é também o que nós traspasamos como herança.⁹⁵ [Tradução Livre]

Nesta definição, sobressai o conceito de “bens”. Comprendemos os bens, desde a teoría dos valores como: “(...) 4. m. *Fil.* A realidade que tem um valor positivo e, por conseguinte, estimável. 6. m. pl. *Der.* Coisas materiais e imateriais como objetos de direito.”⁹⁶

O conceito de *coisas*, aqui relacionado tanto a o material e imaterial, poderia ser trocado por “entidades” tentando sublinhar a possibilidade do aspecto imaterial do conceito de patrimonio. Aprofundando nos sentidos de bem e de valor relacionados ao patrimônio, citamos Ballart, que refere valor e bem como:

(...) A valorização de determinados objetos pelo merito que armazenam, pela utilidade manifestam, ou pela sua capacidade de satisfazer necessidades ou proporcionar bem-estar. Por todo isso, valor nem é sempre inerente às coisas Trata-se...de um conceito relativo sujeito aos movimentos da percepção e do comportamento humano e, portanto, dependente de um quadro de referências intelectuais, históricas, culturais e psicológicas que variam com os indivíduos e os grupos que atribuem valor.⁹⁷ [Tradução Livre]

⁹⁵ “*patrimonio* viene del latín; es aquello que proviene de los padres. Según el diccionario, patrimonio son los bienes que poseemos, o los bienes que hemos heredado de nuestros ascendientes. Lógicamente patrimonio es también todo lo que traspasamos en herencia”. BALLART, Josep, JUAN-TRESSERRAS, Jordi. **Gestión del patrimonio cultural**. Barcelona: Ariel, 2001, p. 11.

⁹⁶ “(...)4. m. *Fil.* La realidad que posee un valor positivo y por ello estimable. 6. m. pl. *Der.* Cosas materiales e inmatrimoniales en cuanto objetos de derecho”. RAE- Real Academia Española. Disponível Em: <http://lema.rae.es/drae/> Acesso em: 22 feb. 2012.

⁹⁷ “(...) aprecio hacia determinados objetos por el mérito que atesoran, por la utilidad que manifiestan, o por su aptitud para satisfacer necesidades o proporcionar bienestar. Por todo eso valor no es siempre inherente a las cosas....Se trata...de un concepto relativo sometido a los vaivenes de la percepción y comportamiento humanos, y por lo tanto, dependiente de un marco de referencias intelectuales, históricas, culturales y psicológicas que varía con las personas y lo grupos que atribuyen valor”. Ballart, Joseph. “El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso” Barcelona: Ariel, 1997. pp. 61-62.

Em poucas palavras, podemos dizer que relacionado ao Patrimônio, o valor é classificável em três tipos: valor de uso (utilidade de um bem), valor formal (que pode ser relacionado à atração que exercem sobre nossos sentidos, o prazer que brindam ou o mérito que apresentam) e o valor simbólico-significativo (em relação principalmente ao passado ao representar nexos, pontes, ser testemunhos de idéias, fatos, e situações do passado). A partir destas apreciações podemos citar uma definição sobre o Patrimônio mais complexa:

(...) Todo patrimonio encontra-se limitado no espaço e no tempo. Nesse sentido, pode-se falar de diferentes patrimonios (...) o patrimonio não é imutável, varia com o tempo (...) todo patrimônio é um conjunto muito diversificado de elementos herdados. Mas pode não existir consciência por parte dos herdeiros da importância(...) neste caso, a patrimonio pode transformar-se (...) sem ninguém perceber (...) Mas o próprio conceito de significação, como leva valores implícitos e, portanto, mundos de vida diferentes, é um conceito relativo em si mesmo. Depende dos pontos de vista dos diferentes agentes envolvidos".⁹⁸[Tradução Livre]

Podemos finalmente fazer uma referência, relacionada com o tema da relatividade do termo Patrimônio, antes mencionada, onde reparamos na significância dos diversos patrimônios em relação à diversidade de culturas. Assim, existem duas qualidades fundamentais para definir o Patrimônio: como construção social e como invenção. Isto sublinha as tensões e inter-relações implícitas na patrimonialização de bens materiais ou imateriais. É bom mencionar então a compreensão do Patrimônio como construção social:

(...) um artifício concebido por alguém (ou no decurso de um processo colectivo) em qualquer lugar e tempo, para fins particulares, o que implica, finalmente, que é ou pode ser historicamente mutável, de acordo com novos critérios ou interesses que determinem novas finalidades em novas circunstâncias.⁹⁹ [Tradução Livre]

⁹⁸“(…) Todo patrimonio se encuentra acotado en el espacio y en el tiempo. En ese sentido, se podría hablar de distintos patrimonios (...) el patrimonio no es inmutable, varía con el tiempo (...) todo patrimonio es un conjunto muy variado de elementos heredados. Pero puede no existir la conciencia por parte de los herederos de la importancia (...) en tal caso, el patrimonio puede transformarse (...) sin que nadie se dé cuenta... Pero el mismo concepto de significación, como implica valores y por tanto mundos de vida diferentes, es un concepto relativo en sí mismo. Depende de los puntos de vista de los diferentes actores involucrados.” LESCANO, Graciela. STOLOVICH, Luis. **La gestión del Patrimonio Cultural y natural**. Secretariado de Manejo del Medio Ambiente para América Latina y el Caribe. SEMA – EMS. Disponível em: <<http://www.desarrolloregional.org.uy/portal/dmdocumentos/gestionpatrimoniouruguay.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2012.

⁹⁹“(…) un artifício, ideado por alguien (o en el decurso de algún proceso colectivo), en algún lugar y momento, para unos determinados fines, e implica finalmente, que es o puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias”. PRATS, Llorenç. **Antropología y Patrimonio**. Barcelona: ARIEL S.A.1997, p. 20.

A partir deste esclarecimento sobre o nosso lugar de fala, e voltando para o objetivo desde capítulo -a apresentação do nosso objeto de estudo-, vamos afirmar que a arte desta época vai tentar, através de suas operações, fazer visível a noção de cultura como “construção” e problematizará os interesses e as negociações preexistentes nela.

Os conceitos como história, herança, instituição, poder e política serão debatidos a partir de ações que, em sua dimensão semântica, vão tencionar estruturas dadas, tudo herdado como verdadeiro ou de sentido unívoco vai ser questionado. Com isto, queremos expor e defender que os artistas tentaram, através de suas intervenções de arte, que a sociedade *não naturalizasse o ideologicamente dado como dogma ou como certeza*, através da apresentação de três momentos – e ações- performances acontecidas no Chile no final dos anos ‘70 e durante o percurso dos anos ‘80:

1. Uma série de ações em relação ao conceito de leite, e a operação (simbólica) de interdição do Museu Nacional de Belas Artes de Santiago do Chile;
2. A ação de colar faixas brancas perpendiculares às linhas brancas do asfalto numa rua formando um trânsito de cruzeiros;
3. A ação de intervir muros e diferentes espaços da cidade com a lenda “NO +” (Não mais), nomenclatura que era completada pelas pessoas, pedestres, cidadãos comuns, além dos próprios artistas.

Estas três operações vão significar a busca de promover e estimular uma consciência sobre as ordens e a percepção do cotidiano. Intervir a rotina, o percurso do dia a dia de um receptor –público -cidadão-pedestre, buscava fazer visível uma condição particular que não estava necessariamente sendo percebida produto de diversos fatores, mas principalmente de certa domesticação dos sentidos que as lógicas urbanas e sociais tinham imposto para esse indivíduo, e que o sistema social dava como certas e únicas. Assim, aquelas intervenções entendidas como “gestos¹⁰⁰” artísticos, possuem uma densidade que nos faz propor diversos questionamentos. Vamos explicar em que consistiu cada uma delas, apresentar as operações dos artistas e os enunciados que surgem a partir delas, com especial ênfase na intervenção “Para no morir de hambre en el arte” de 1979, já que parte das ações que esta intervenção produz afetam diretamente o espaço museu, o qual representa um interesse especial na nossa área de estudo.

¹⁰⁰ Vamos utilizar o termo gesto para ressaltar uma intencionalidade que se apresenta sutilmente, através de um movimento e que possui um caráter afetivo, emocional.

As produções artísticas chilenas mais representativas e paradigmáticas do período dos anos '70 e começo dos anos '80 no Chile foram aquelas que fizeram parte da “Escena de Avanzada”, também chamada “Arte da Transição”, tendência que foi entendida pela crítica da arte nacional e internacional pelo caráter conceitual, que propunha operar artística e criticamente fora das ordens sociais, sendo subversiva e contestatória (de uma maneira particular) do sistema político opressor. Como propõe Richard, tal cena se formulou a partir de um grupo de práticas caracterizadas dentro do campo anti-ditatorial por sua experimentação neo-vanguardista. Tais práticas surgiram no Chile, aproximadamente, a partir de 1977, desde as artes plásticas e a literatura, propondo uma reconceitualização crítica da linguagem, técnicas e gêneros artísticos herdados da tradição plástica e literária chilena. Como foi exposto no nosso primeiro capítulo, com a aparição da “Escena de Avanzada” incrementou-se, uma vez mais, a intensa relação entre arte e política que caracterizou à época dos anos '60 e começos dos anos '70 em Chile e na arte ocidental global, politização que foi interrompida pelo acontecimento do Golpe Militar e os posteriores anos de silenciamento e desmobilização da sociedade chilena. Em termos artísticos a “Escena de Avanzada”, como conglomerado de diversas operações artísticas, significou dentro da prática de arte um desvinculamento dos suportes tradicionais e um enfraquecimento das fronteiras entre os gêneros artísticos. É dizer, a concepção da arte como prática de caráter transdisciplinar.

1979: “PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE”

(Para não morrer de fome na arte)

CADA (Coletivo Ações de Arte).

Intervenção urbana que se desenvolveu a partir de quatro ocupações simultâneas em Santiago de Chile (e duas no exterior), em 03 de outubro de 1979:

- Distribuem-se sacolas plásticas contenedoras de meio litro de leite cada um (total de 100 litros) entre famílias de um bairro pobre e marginal de Santiago: Comuna “La Granja”.
- Intervém-se poeticamente a Revista “Hoy” (Hoje) do jornal nacional “La Tercera” através da publicação de um texto que versava sobre o conceito de leite:

*Imaginar esta página completamente branca
imaginar esta página branca
tendo acesso a todos os cantos do Chile
como o leite diário a consumir
Imaginar cada canto do Chile
privado do consumo diário de leite
como páginas brancas para recheiar.¹⁰¹
[Tradução Livre]*

- Realiza-se uma performance no exterior do prédio da ONU em Santiago, se lê e grava uma fita de áudio do discurso “No es una aldea” (Não é uma Aldeia), nos cinco idiomas oficiais das Nações Unidas (chinês, espanhol, francês, inglês e russo). O discurso retratava o Chile no panorama internacional sob os signos de precariedade e marginalização (contra a imagem de estabilidade e bonança que o regime procurava apresentar para o exterior e para a população local).
- Na Galeria de Arte “Centro Imagem” sela-se uma caixa de acrílico que contém sacolas de leite não repartidas para a população, junto com um exemplar da revista “Hoy” e a fita do texto lido frente à ONU. O leite permanece aí até sua decomposição, sob o texto “*Para permanecer até que nosso povo tenha acesso a seu consumo básico de alimentos. Para permanecer como o negativo de um corpo carente, invertido e plural*” [Tradução Livre].¹⁰²
- Realizam-se paralelamente duas ações no exterior. Em Bogotá, Colômbia, a poeta visual chilena Cecilia Vicuña prende uma corda a um copo de leite e o derrama, na ação intitulada: “Um copo de leite derramado sob o céu azul”. Em Toronto, Canadá, o artista chileno Eugenio Tellez bebe um copo de leite e lê um texto frente ao prédio da Prefeitura. Ambas as ações foram coordenadas como versões que dialogam e fazem sentido com os discursos das ações do Chile.
- “INVERSIÓN DE ESCENA”. “Inversão de cena” foi uma intervenção posterior, mas é considerada como continuidade ou prolongamento de “Para no morir de hambre e el

¹⁰¹ “Imaginar esta página completamente blanca/ imaginar esta página accediendo a todos los rincones de Chile/como la leche diaria a consumir. Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas por llenar”. Colectivo Acciones de Arte, 3 de octubre, 1979. Revista HOY.

¹⁰² “Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como el negativo de un cuerpo carente, invertido y plural” RICHARD, Nelly. **La insubordinación de los signos**. Santiago: Cuarto propio, 2000, p.41.

arte”, já que irá desenvolver e continuar os questionamentos e problemas que essa intervenção propus, além de ser uma operação que continua utilizando os mesmos elementos e suportes significantes. Aconteceu em 17 de outubro de 1979. Na data, os artistas interditaram o ingresso do Museu Nacional de Belas Artes através da ação de cruzar uma faixa de tela branca na sua fachada. Dez caminhões repartidores de leite da empresa chilena “SOPROLE” desfilaram pela cidade e se estacionaram na frente do MNBA. Esta ação será analisada com maior ênfase já que compromete discursos sobre os conceitos de Museu, Identidade e Patrimônio.

Nesta primeira intervenção podemos ler e perceber senhas à memória coletiva, uma problematização do conceito de “olhar público” e da cor branca (num papel, numa tela, no leite) como espaço significativo e uma problematização da concepção do Museu. O que vamos elaborar como principal interpretação deste conjunto de ações (a partir das imagens, performances e texto que são aprendidos como enunciados nas operações de arte) é um trabalho importante a respeito do conceito de suporte e, na sua vez, à toma de consciência sobre as estratégias de domesticação desse olhar público, estratégias nas quais uma sociedade pode ficar presa ou imersa dentro de um sistema. O caráter de arte social se faz sumamente evidente nesta proposta. De perfil ideológico e estético, uma arte social onde, em palavras do artista Hélio Oiticica, “a procura de estratégias para criar arte já não era questão de um grupo oriundo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo a soluções coletivas¹⁰³. Nesse sentido, a obra é produto absolutamente unido ao espírito de sua época e às condições socio-culturais de onde foi produzida.

Sobressai nesta operação artística a possibilidade de interpretações (*plusvalía* da obra) convidando a uma reflexão e à construção de interpretações que dão conta das próprias condições de produção desta intervenção; sua *especificidade circunstancial*. Vamos propor inicialmente esta especificidade circunstancial como a importância do contexto histórico social, das circunstâncias sociais nas quais as obras se desenvolveram e que foram intervindas por essas operações. A questão, nas obras de arte analisadas, vai além da intervenção do espaço, senão das condições determinantes desse espaço como espaço público, é dizer, espaço social.

¹⁰³ RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: **Revista Arte e Ensaios** Nº15. Programa de pós-graduação em Artes Visuais /EBA/UFRJ, 2007, p.185-195

A entrega de leite no bairro “La Granja” faz reminiscência e ativa uma memória: relembra o discurso do ex-presidente Salvador Allende, onde se assegurava o leite como um direito básico para as crianças do Chile: “Se ha puesto en marcha una gran tarea nacional (...) desde hoy desde Arica hasta Magallanes(...) en cada hogar , en cada población, (...) habrá la posibilidad del 1/2 litro de leche (...) para los niños de Chile”¹⁰⁴. O discurso de Salvador Allende, como enunciado, tem uma significância ideológico-afetiva de grande importância para os chilenos da época, e na atualidade é referência da ideologia do Chile dos anos '70 e do governo do bloco da “UP” (Unidade Popular). Dizemos afetiva já que representa o espírito de uma época e as esperanças de igualdade social e qualidade de vida que o socialismo, através de suas políticas, projetava para o Chile no começo dos anos '70. O leite, elemento de carga simbólica potente, vai se propor análogo à página branca e ao mesmo tempo ao muro ou parede branca, como uma matriz *geradora de sentido*, esta afirmação a partir dos enunciados de cada obra, mas evidentemente na intervenção poética da Revista “Hoy”, como vamos apresentar em breve . A cor branca, entendida, além de ser uma cor como um espaço de ausência, de vazio, de falta de sentido, mas, na sua vez, como espaço silencioso pronto a ser subvertido por um enunciado, operação censurada, proibida e suspeita naquela época de controle social.

A intervenção da revista “Hoy” foi pensada originalmente como a publicação de uma página em branco, sem texto, só com uma rubrica do CADA e a data do dia da publicação no final da página. Porém, produto de uma negativa do diretor a respeito de tal proposta, os artistas tiveram que apresentar alguma inscrição na página que foi finalmente publicada, mas sem deixar de fazer visível a intencionalidade original de sua proposta: o texto era de caráter poético e tentava recriar desde o começo sua própria impossibilidade, exigindo para o leitor um exercício contraditório: “Imaginar esta página em branco”. O texto denuncia assim uma impossibilidade e se define e determina por uma censura inicial. Também aparece nesta intervenção poética a referência ao leite: “... *imaginar esta página branca como o leite diário a consumir*”. O branco da página é análogo ao branco do leite, essa cor vai representar, como foi mencionado, o vazio, o espaço pronto para ser objeto de intervenção por um enunciado, mas que, como continua enunciando o poema, é um branco negado ou impossível de se intervir, um

¹⁰⁴ DISCURSOS DE SALVADOR ALLENDE. Disponível em:
http://www.casamsa.org/multimedia/Discursos/Allende_Leche.mp3.
Acesso em: 10 dez. 2011.

produto da censura e do regime, ou, falando especificamente das condições de produção desta intervenção poética, até por um exercício de poder próprio de ordens hierarquizados dentro de um sistema; por exemplo, a negativa do diretor da revista “Hoy” de publicar a página em branco como tinha sido proposto originalmente: sem texto, só com a inscrição “CADA”. Assim, vão se interligando e relacionando através de citações intertextuais os diversos elementos conceituais destas obras.



FIG. 1 “Para no morir de hambre en el arte” CADA, 1979.
Registro de vídeo.
Artistas fazem entrega de sacolas de leite em zona marginal de Santiago.



FIG.2 "Para no morir de hambre em el arte" CADA, 1979.
Registro de vídeo.
Entrega de ½ litro de leite.

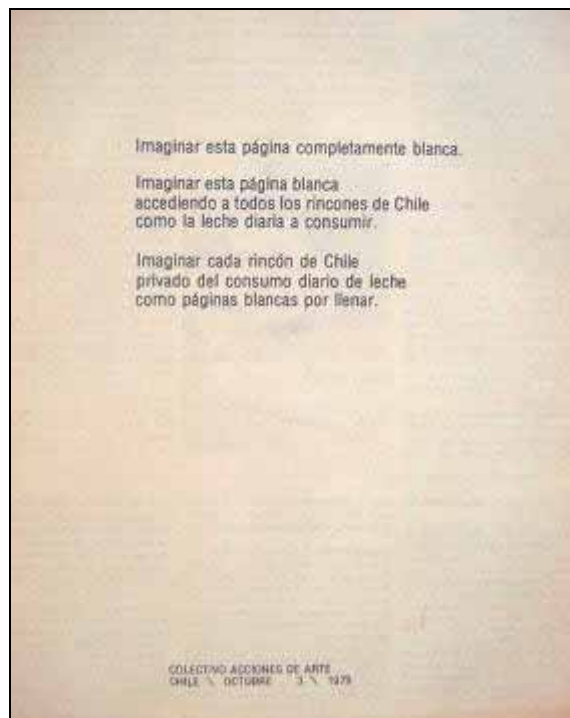


FIG.3 "Para no morir de hambre em el arte", 1979. CADA
Intervenção poética na Revista "Hoy".

No es una aldea

No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es sólo eso, sino un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir.

No hablamos de un sitio olvidado o recordado malamente muchas veces, sino de la vida que conforma, de cada signo que estructura la vida que conforma. Cada vida humana en el páramo despojado de esta patria chilena no es sólo una manera de morir, es también una palabra, y una palabra en medio de un discurso. Entender que también somos una palabra a escuchar es entender que no estamos sólo para enfrentar la muerte.

Cuando el hambre o el terror conforman el espacio natural en el que la aldea se despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea, que la vida no es una aldea, que nuestras mentes no son una aldea; sabemos también que el hambre, el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros.

Nosotros hablamos de un sitio que no es sólo su pobreza, sino de un cielo y de una pampa que en el norte de Chile se confunden con ese cielo. Nosotros hablamos de un país que se ofrece a sí mismo en el espectáculo de su propia precariedad, de su propia marginación; ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida. Producción de vida no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte, la palabra ciencia, la palabra política, la palabra técnica. Producción de vida esto es el único significado que puede tener para nosotros la palabra vida.

Hablamos entonces de un país que es una pampa y un cielo y la opción de una nueva vida sobre esa pampa, sobre ese descampado. La opción que desde el hambre y el terror erige un paisaje que no es ni el hambre ni el terror. Aquí, hoy día, el cielo que miramos se contempla desde la basura, no desde las torres de Manhattan ni de Estocolmo.

Pero es el mismo cielo y la construcción colectiva de su significado será también la construcción del cielo de Bolivia, de Paraguay, del cielo de Zaire, de Bangladesh, de Grecia. Será también el cielo de Nagasaki, de Estados Unidos, de Brasil, de la Unión Soviética, de la India, de Noruega, de México. Algún día esta vida será una vida decente.

Despojados, hoy es el hambre, el dolor, la expropiación de nuestras fuerzas físicas y mentales; pero ese recorrido es también el mundo por ganar, no es una aldea.

Colectivo Acciones de Arte

FIG. 4 “Para no morir de hambre em el arte” CADA, 1979.
Versão escrita do discurso “No es una Aldea” que os artistas leram em distintas línguas.

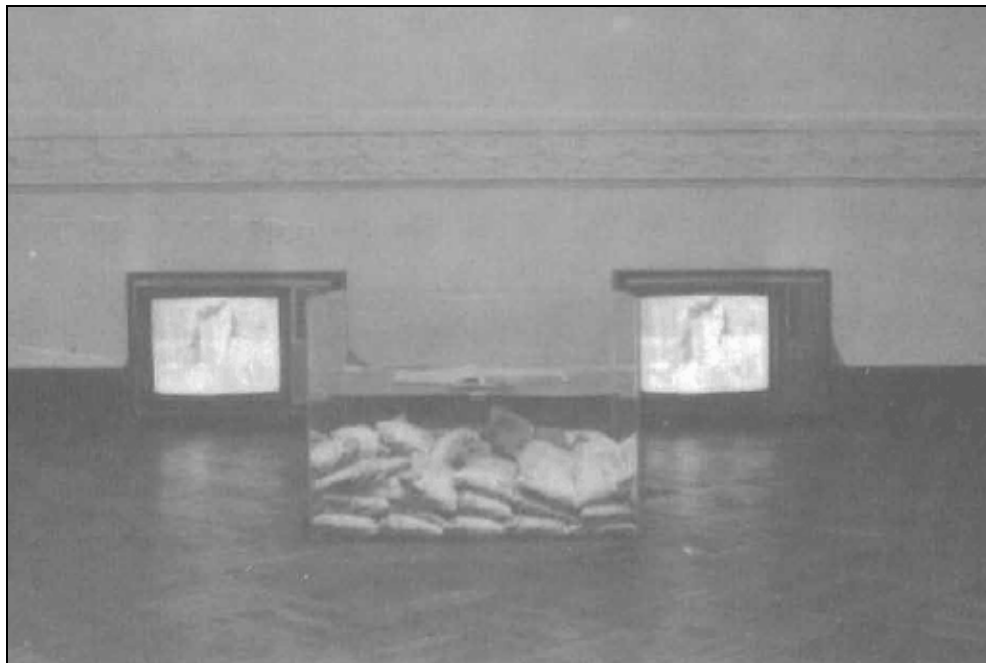


FIG.5 “Para no morir de hambre em el arte” CADA, 1979.
Registro fotográfico da instalação exposta na Galeria de Arte “Centro Imagen”.

“Inversión de Escena”: Uma inversão do olhar

Continuando com esta problemática, em 17 de outubro do mesmo ano se gera a intervenção intitulada “Inversión de Escena” (Inversão de cena) onde se interdita momentaneamente o ingresso principal ao MNBA e onde dez caminhões de leite SOPROLE desfilam pela cidade até estacionar em frente do museu:

de uma maneira similar a como o CADA tinha-se apropriado da página (imaginada branca) da revista Hoje, “Inversión de escena” interveio esta vez (metaforicamente) uma “página branca” da cidade de Santiago para “sublinhar a transparência da repressão cotidiana.”¹⁰⁵ [Tradução Livre]

Em “Inversión de escena”, a cidade é intervinda como suporte de arte através de dois atos de repercussão mediática ou pública: o desfile de caminhões, seu estacionamento na frente do ingresso do MNBA e a interdição desse museu. O CADA vai intervir assim, no conjunto de essas ações- não só um símbolo patrimonial e identitário de Santiago do Chile, como é o Museo de Belas Artes, que foi originalmente a academia de Belas Artes do Chile Republicano-, senão também o caráter monumental do museu como “lugar de poder” (no sentido de ser considerado como um espaço de legitimação e inserção de obras dentro de narrativas monumentais). Intervém também nas lógicas que tal instituição representa em termos museológicos: Os próprios artistas declararam que através de aquela interdição proclamavam que a arte, por inversão, já não estava dentro do museu, separado da vida social, senão que estava na rua, nas dinâmicas sociais urbanas. A arte era então a própria vida e as relações entre os cidadãos. Assim o CADA procurava inverter e perverter os esquemas e relações tradicionais entre museu, objeto e público. Richard afirma, a respeito:

Quando o grupo CADA interdita o frente do museu bloqueia virtualmente a entrada, exerce uma dupla censura à institucionalidade artística. Censura seu monumento, primeiro como museu (alegoria da tradição sacralizadora da arte do passado) e, segundo, como museu “chileno” (símbolo do oficialismo cultural da ditadura).¹⁰⁶ [Tradução Livre]

¹⁰⁵ “de una manera similar a como el CADA se había apropiado de la página (imaginada blanca) de la revista *Hoy*, “Inversión de escena” intervino esta vez (metafóricamente) una “página blanca” de la ciudad de Santiago para “subrayar la transparencia de la represión cotidiana”. NEUSTADT, Robert. **CADA DÍA: la creación de un arte social**. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001, p.31.

¹⁰⁶ “Cuando el grupo CADA tacha el frente del museo bloquea virtualmente la entrada, ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero como museo (alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como museo “chileno” (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura”. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p. 138.

Esta intervenção representa uma discussão muito interessante em relação à Museologia. E vamos nos deter –rapidamente- nela, já que no trabalho de sua interpretação vão aparecer pontos interessantes de problematizar em termos de estudos sobre Museu, Patrimônio e identidade. Na intenção que o próprio coletivo CADA enuncia sobre esta ação, vamos observar como aparecem e são apresentados os sentidos desta operação, principalmente a respeito da ação de “inverter”. O coletivo CADA, através desta intervenção de arte, proclama a rua como o verdadeiro museu, onde os trajetos cotidianos dos habitantes da cidade passam ser -por inversão do olhar- a nova obra de arte para contemplar, para experimentar. Com isso, a cidade *in extenso* deve ser considerada como o verdadeiro museu; os artistas agora se encontrariam ou se constituiriam no conglomerado da sociedade e a vida (as relações sociais num espaço cotidiano), passaria a ser a obra de arte, que se enraíza numa exterioridade viva:

O alcance metafórico da intervenção do CADA que interdita o ingresso ao lugar santificado de contemplação das obras, resume o significado dos trabalhos chilenos que resolvem questionar a autoridade patrimonial de um monumento destinado à conservação do passado, desde uma exterioridade viva, formada pelo cruzamento social de espaços/tempos criativos.¹⁰⁷ [Tradução Livre]

Assim, em termos políticos e identitários, a interdição do MNBA de Santiago do Chile também pode ser interpretada como uma metáfora de interdição da própria hegemonia do discurso monumental (no seu sentido de narrativa grandiloquente) da história da arte no Chile, elaborada desde suas origens como uma história da pintura (considerada por séculos a arte da burguesia). Uma interdição do poder e narrativa do Estado dentro desse edifício de caráter patrimonial, fazendo patente com essa ação uma crítica à arte como instituição que se concebe, desde os inícios republicanos, a partir de um modelo estrangeiro auto-imposto. Diz Richard a respeito:

Desde o começo da formação de sua tradição, a pintura chilena se regula pelos padrões internacionais ditados pela academia que não só ensina os estilos como também inculca os ideais de representação social da arte européia. Desde então a história da pintura chilena se constrói como dobre (ou réplica) na sucessão dos diferentes mecanismos de expropriação do nacional ou do popular que usam as classes dominantes para construir seu reflexo de identidade travestindo

¹⁰⁷“El alcance metafórico de la intervención del CADA que clausura la entrada al lugar santificado de contemplación de las obras, resume el significado de los trabajos chilenos que resuelven cuestionar la autoridad patrimonial de un monumento destinado a la conservación del pasado, desde una exterioridad viva, formada por el entrecruzamiento social de espaciotiempos creativos”. RICHARD, Nelly. Op. Cit., p.138.

sua imagem; mimando o discurso do alheio que serve de retoque.¹⁰⁸
[Tradução Livre]

Pensemos no poder emblemático dessa construção arquitetônica, que foi o símbolo que a classe social dominante da época levantou para consolidar a imagem do Chile como uma nação emergente e em superação, de natureza moderna, representando no momento uma ruptura definitiva com a “Madre Pátria” Espanha (o modelo colonial espanhol) e a seguinte adesão ao modelo francês, modelo de modernidade política e refinamento estético. Ambos, modelos exógenos¹⁰⁹. A partir dessa interpretação nos parece necessário e coerente relacionar tal leitura com uma das hipóteses sobre a origem da arte chilena e sua institucionalização e especialização.

Alguns autores e especialistas sobre arte no Chile falam de um *trauma*¹¹⁰ como hipótese no estudo da origem de nossa história da pintura, como eixo central da História da arte no Chile. A palavra trauma é significativa. O trauma remete a uma ação exterior com implicações interiores que passa a marcar, orientar ou induzir uma conduta, um sentimento. O fato particular sobre o qual se funda tal suposto é que foram estrangeiros os que formaram a Academia de Belas artes, transformando-se assim nas figuras principais do início da história da arte e da história da educação artística nacional. Nesse sentido, a figura do imigrante seria de suma importância em relação à fundação de uma cena artística, assunto que o crítico e acadêmico da arte chilena, Justo Pastor Mellado, identificou assim:

A noção de estrangeiro está unida à chegada do conhecimento científico, empreendimento que por situação geográfica, sempre é chegar tarde. [...] A noção de estrangeiro faz sintoma; determina uma parte fundamental da hipótese do nascimento da pintura no Chile. Para verificar esta situação de sintoma, apresento um eixo comum a todos, que funciona a modo de pista, e nele situo a quatro estrangeiros da história da arte chilena (séculos 18 e 19): José Gil de Castro, Charles Wood, Rugendas e Monvoisin. [...] Todos os antes mencionados, com

¹⁰⁸ “Desde los comienzos de la formación de su tradición, la pintura chilena se rige por los padrones internacionales dictados por la academia que no sólo enseña los estilos sino también inculca los ideales de representación social del arte europeo. Desde entonces que la historia de la pintura chilena se arma como doble (o réplica) en la sucesión de los diferentes mecanismos de expropiación de lo nacional o de lo popular que usan las clases dominantes para construir su reflejo de identidad travistiendo su imagen; mimando el discurso de lo ajeno que sirve de retoque”. Idem. Op Cit. p.149.

¹⁰⁹“Proyecto de un Museo de Bellas Artes presentado por el escultor Jose Miguel Blanco y Publicado en “La Revista Chilena” documento del año 1879. (Anexo 3). BALMACEDA, Lissette. El Museo Nacional de Bellas Artes. 1978. Monografía Licenciatura em Artes, menção Pintura. Orientador: Julio Tobar. Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes. Departamento de Artes, Santiago de Chile, 1978.

¹¹⁰ Autores como Justo Pastor Mellado (Historias de Transferencia y Densidad en el campo plástico chileno [1973-2000]) e Paula Honorato (Cita de la Historia), Ambos em: Transferencia y Densidad. Tercer Período 1973-2000, catálogo exposición Chile 100 Años Artes Visuales. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, octubre 2000.

uma origem artística de duvidosa qualidade, são os pilares rudimentares, as fundações em que se sustenta a arte neste país. O fator comum a todos eles é ser cartógrafos e engenheiros militares. [...] Executam estes estrangeiros um exercício de codificação preciso e único para este território? Problematizado, o que executam é um decalcar, está movida—esta cópia. Isto é, o mapa da pintura chilena sempre está corrido.¹¹¹ [Tradução Livre]

O importante nessa citação, não é só o fato de que os personagens nomeados sejam estrangeiros, senão que é necessário problematizar as implicâncias daquela categoria e também as diferenças entre eles.

Embora os chamados “precursores da arte no Chile”; José Gil de Castro (peruano) quem chegou no Chile ao redor de 1810, Charles Wood (inglês) chegando 1819, Mauricio Rugendas (alemão) ano 1834, e Raymond Monvoisin (frances) ano 1843 compartilham o fato de ser estrangeiros¹¹², a formação e visão pictórica de cada um é muito particular, bem como sua posterior influência na arte chilena. Além disso, chegaram ao Chile em diferentes momentos, não experimentando a mesma conjuntura cultural. Porém, e sem nos determos na teoria do trauma da origem, mas naqueles

¹¹¹ “La noción de extranjero está ligada a la llegada del conocimiento científico, empresa que por situación geográfica, siempre es llegar tarde. [...] La noción de extranjero hace síntoma; determina una parte fundamental de la hipótesis del nacimiento de la pintura en Chile. Para verificar esta situación de síntoma, saco un eje común a todos, que funciona como pista, y en él sitúo a cuatro extranjeros de la historia del arte chileno (siglos 18 y 19): José Gil de Castro, Charles Wood, Rugendas y Monvoisin. [...] Todos los antes mencionados, con un origen artístico de dudosa calidad, son los pilares rudimentarios, las fundaciones en que se sostiene el arte en este país. El factor común a todos ellos es ser cartógrafos e ingenieros militares. [...] ¿Ejecutan estos extranjeros un ejercicio de codificación preciso y único para este territorio? Puesta en duda, lo que ejecutan es un calco, está corrida esta copia. Es decir, el mapa de la pintura chilena siempre está corrido”. GONZALEZ VERA, Francisco, MELLADO, Justo Pastor. Burchard/ Balmes/ Barrios. In: **Exposición de Gabinete. Tres Manchas**. Catálogo de la exposición. Santiago: Fondart, Ministerio de Educación, 1995, pp. 10-12

¹¹² De todos eles, a figura do chamado “Mulato José Gil de Castro” é particularmente especial e, sem dúvida, ele se diferencia dentro deste grupo de estrangeiros precursores da arte no Chile. O mulato Gil de Castro não é europeu, senão peruano. Fato ainda mais interessante se consideramos que, naquela época, Lima era capital do vice-reinado do Peru, e o lugar desde onde vinham muitas obras, bem como artesãos. Durante o tempo da Colônia o Peru era o grande referente artístico para o Chile, pelo que a chegada de um retratista de Lima (além disso, mulato) não tem o mesmo impacto cultural que a chegada de um estrangeiro europeu, que não só não compartilhava costumes americanos, senão que possuía uma bagagem cultural completamente diferente. A sociedade chilena recebe a José Gil de Castro com bastante naturalidade, adaptando-se ele nessas terras até transformar-se no principal retratista da época. A obra do José Gil de Castro assume o papel de documentar o processo independentista através dos retratos dos protagonistas daquele momento, conservando várias características da pintura colonial. A pintura do chamado “mulato Gil” representa a transição entre um período que está chegando ao seu fim e outro que começa. Em contraste com Wood, Rugendas e Monvoisin, José Gil de Castro é o único que —dada sua origem— se mantém dentro do espírito americano, espírito que não é capaz de separar-se do legado colonial. Na leitura da sua obra pode se exemplificar com fundamento o que chamaríamos de mestiçagem da imagem (Gruzinski, 2001), a obra como espaço simbólico onde o imaginário é a somatória de elementos de diferentes culturas. Porém, a obra de Gil de Castro não encontrou continuadores diretos, que talvez tivessem gerado uma pintura estabelecida numa permanência mais direta e clara do espírito americano. O desejo daquela permanência também não persiste, já que os efeitos da emancipação como “a vida independente, a chegada da liberdade política e a abertura para novos horizontes culturais originam repercussões profundas nos começos da arte no Chile.” [Tradução Livre]. GALAZ, Gaspar, IVELIC Milan. **La Pintura en Chile** (desde José Gil de Castro hasta Juan Francisco González). Santiago: Ediciones Extensión Universitaria, 1975, p. 45

aspectos que se articulam com nossas reflexões, poderíamos resgatar como ponto importante dessa hipótese a afirmação de que o acordar ou despertar artístico no Chile foi estimulado de fora; achando seu *leitmotiv* em modelos estrangeiros e sem articular ou revitalizar práticas originárias, por exemplo, pré-colombianas ou populares, o que teria outorgado um novo sentido à origem da arte nacional. Foram modelos do exterior, introduzidos por artistas estrangeiros os aplicados no ensino e constituição de uma cena artística nacional. Isto não parece tão radical nem desprovido de sentido se contextualizamos no nascimento de nossas nações americanas – ex colônias de impérios europeus-, mas o interesse desta hipótese é a problematização sobre a formação e constituição das nossas regiões, nesse momento originário: valorizar e retomar raízes pré-colombianas, procurar ou desvendar um espírito próprio, apesar das influências, já que sempre existe a possibilidade, frente aos modelos, da criação de uma tradução, mais do que de uma simples cópia. Seria propício ou possível chamar esse espírito próprio de espírito americano ou latino-americano?

Observando as condições em que se desenvolveram os fatos, devemos reconhecer que os pintores nacionais daquele momento de recepção de modelos estrangeiros -e da possibilidade de realizar um trabalho de tradução- não estavam condicionados para assumir ou conduzir esta nova problemática de forma imediata. Isto, devido a que a fins do século XVIII, tal como assinalam os pesquisadores Galaz e Ivelic, os artistas ainda se encontravam estritamente incorporados a uma concepção colonial da arte e a uma execução técnica artesanal. O que irrompe e vai se impor com força, então, é o mundo cultural europeu e seus valores, transformando-se este no novo modelo a seguir e descartando as críticas ou a problematização de tal modelo. A partir desse tipo de situações é que vai ser vislumbrada a problemática da dependência cultural. Richard reflete assim:

A falta de um marco de constituição histórica suficientemente firme para disputar em seu interior um direito de propriedade junto com a inexistência de categorias críticas susceptíveis de instrumentar uma releitura do passado que o livre de seu modelo de dominação demoraram as tentativas de ir resolvendo o problema da dependência cultural.¹¹³[Tradução Livre]

¹¹³ “La falta de un marco de constitución histórica suficientemente firme como para disputar en su interior un derecho de propiedad junto con la inexistencia de categorías críticas susceptibles de instrumentar una relectura del pasado que lo desajuste de su modelo de dominación, demoraron las tentativas de ir resolviendo el problema de la dependencia cultural”. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p.149.

Uma questão é colocada para os agentes de cultura: nesse momento em que condições estavam para assumir o novo papel da arte, quem podia fazê-lo? Pois bem, para os grupos sociais dominantes a resposta estava na europeização, no ingresso de uma geração de artistas estrangeiros:

Não houve lugar para renovar os impulsos originários de uma força primitiva e ancestral. A força primária do indigenismo, a mentalidade ambivalente da mestiçagem, a natureza virgem, agreste e silvestre não têm lugar. Descobriu-se a Europa, mas não se tem redescoberto o Chile(...) Vão decorrer muitos anos antes de se fazer plenamente consciente a necessidade vital de explorar e valorizar aquelas raízes profundas sobre as quais descansa a alma pátria e que constituem as bases genuínas da formação da nacionalidade.¹¹⁴ [Tradução Livre]

Isto destaca a forte ruptura com o nacional, com 'a origem'. Acontece um desligamento cultural das origens de uma nação emergente que, para combater a desorganização que pode levar à estruturação de um Estado que nasce com vida independente, dirige o seu olhar para o Velho Mundo, esperando encontrar aí sua identidade. Foi assim como o campo artístico chileno, durante as primeiras décadas do século XIX, pertenceu quase integralmente a um grupo de estrangeiros, que –por diversos motivos- se instalaram no país. O 'trauma del origen' (trauma da origem) faz referencia essencialmente à maneira como se caracterizou o início da formação artística chilena, que vai além da chegada de estrangeiros – que seriam mais bem só agentes que fizeram parte daquele início, senão que significa muito mais. É esse 'modo' tão particular de reagir frente às tendências estrangeiras, a maneira de importá-las, as conseqüências disso e o afã por privilegiar os elementos forasteiros –muitas vezes desmesuradamente- por sobre quase qualquer produção local, uma característica que se manterá ao longo do tempo como uma impressão e efeito do 'trauma del origen' no Chile. O Museu Nacional de Belas Artes de Santiago do Chile expõe nas obras dos pintores mencionados¹¹⁵, nas narrativas que emergem daquelas expressões, nos fatos históricos que o atravessaram, no seu *leitmotiv*, todas as problemáticas antes mencionadas a respeito da mestiçagem, copia, tradução, raízes americanas, continuidade e quebra. Na leitura e problematização dessas questões podemos nos

¹¹⁴ "No hubo lugar para renovar los impulsos originarios de una fuerza primitiva y ancestral. La fuerza primaria del indigenismo, la mentalidad ambivalente del mestizaje, la naturaleza virgen, agreste y selvática no tienen cabida. Se ha descubierto Europa pero no se ha redescubierto Chile... Transcurrirán muchos años antes de que se haga plenamente consciente la necesidad vital de explorar y valorar aquellas raíces profundas sobre las cuales descansa el alma patria y que constituyen las bases genuinas de la formación de la nacionalidad" Galaz, Gaspar, Ivelic Milan. Op. Cit.,p.52.

¹¹⁵ Na sua coleção permanente.

encontrar problematizando o caráter de uma sociedade desde os seus inícios. O Museu assim, se apresenta então como um lugar de relatos identitários.

Observando a história do MNBA em seu caráter institucional, apelado pela operação de arte “Inversão de Cena”, seria importante reconhecer que a inauguração do MNBA, no ano 1880, fala da estruturação de um Estado que nasce independente, mas que dirige seu olhar para o Velho Mundo, esperando encontrar aí a sua identidade. O campo artístico chileno, durante as primeiras décadas do século XX, foi objeto quase integralmente de um grupo de estrangeiros (que dirigiam e administravam as aulas no Museu, na época Academia de Belas Artes) que se instalaram no país. Tanto diretores quanto professores das diversas técnicas artísticas desenvolvidas nas áreas de ensino do Museu eram de nacionalidade estrangeira, especificamente européia, já o modelo artístico europeu nessa época o modelo a seguir. No ano 1879 foi publicado na Revista chilena o “Proyecto de un Museo de Bellas Artes” apresentado pelo escultor chileno José Miguel Blanco, um trecho das impressões do artista francês Ernesto Charton sobre o Chile, na época em que ele viajou e compartilhou experiências com artistas e discípulos chilenos. Nas palavras do artista francês vai refletir a vontade geral e instituída de chegar a constituir museus chilenos de estilo europeu, vontade que hoje se percebe como inocente ou ingênua:

O dia em que o Governo estabeleça museus, e faça ensinar desenho nas Escolas públicas; o dia em que os particulares comecem proteger aos artistas, nesse dia o Chile vai ser na América o que é a Itália na nossa Europa “O país mais artístico da Latino-América”.¹¹⁶[Tradução Livre]

A fundação do Museu Nacional de Belas Artes no ano 1880¹¹⁷ constituiu no Chile uma nova compreensão da arte dotada de um espaço próprio e específico para a sua difusão, o espaço que a arte precisava para perfilar uma função própria e específica. A partir da sua fundação, o Museu foi construindo uma história própria, tanto como tradição, espaço histórico da cultura oficial, quanto como modelo de compreensão e

¹¹⁶ “El día en que el Gobierno establezca Museos, y haga enseñar dibujo en las Escuelas públicas; el día en que los particulares empiecen a proteger a los artistas, ese día Chile vá a ser en América lo que es Italia en nuestra Europa “El país más artístico del continente”. BALMACEDA, Lissette. **El Museo Nacional de Bellas Artes**. Monografía Lic. Em Artes com menção Pintura. Orientador: Julio Tobar. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes. Departamento de Artes. 1978, p. 130.

¹¹⁷ O 18 de setembro (data da independência do Chile) do ano 1880 vai acontecer a primeira inauguração do MNBA, nos “Altos do Congresso Nacional” sob o nome original de “Museo Nacional de Pinturas”. O ano 1887 a Sociedade União Artística vai se adquirir o prédio chamado *Partenón*, aonde vai se trasladar o museu. Em 06 de Julho do ano 1905, um decreto regulamentou a construção do prédio atual do MNBA com a contratação do arquiteto Emilio Jecquier. Finalmente, o ano 1910 acaba a construção e o 21 de setembro vai se inaugurar o prédio como museu e Escola de Arte, que continua nessa sede até a atualidade, no Bairro de Bellavista. Parque Forestal s/n.

experimentação artística. Chegamos a esta afirmação para justificar que naquela história se formularam narrativas identitárias que a través de essa intervenção do CADA podem ser ativadas e tensionadas. Principalmente pensando nas relações possíveis entre os conceitos de Museu, Arte e Identidade.

Resumindo estas reflexões, realizando uma leitura a partir da Museologia, observamos que o espaço cultural do MNBA se apresenta como o coração da constituição artística chilena, principalmente através das suas faculdades de ensino e repercussão mediática ou social. Apresenta-se, também, como o espaço dos discursos fundacionais sobre a História da Arte no Chile. Com isso, propomos uma consideração de Museu, como lugar que alberga e estimula discursos identitários.

Por razões naturais, museus são os lugares onde o complexo de identidade desempenha um papel importante. Eles olham para trás e preservam o passado - e têm a ambição, cada vez mais explícita, de participar na formação do futuro de suas comunidades. Às vezes, eles mostram que tipo de identidade representam, mas muitas vezes apresentam uma sociedade em geral e sua natureza. Os museus possuem estruturas organizacionais internas, bem como externas. São públicos e privados; são organizações do Estado, das comunidades, das sociedades. Eles não estão sós. Sua posição em relação à identidade(s) varia: registrando apenas - ou lutando por alguns ou vários deles. Quem decide sobre a posição a tomar, e sobre como vai ser dirigido o conceito de identidade, também varia.¹¹⁸ [Tradução Livre]

Segundo Vinos Sofka, em texto publicado pelo ICOFOM 1986¹¹⁹, sobre Museologia e Identidade, os museus representam uma, várias identidades ou até nenhuma, têm e possuem uma função identitária evidente. Para o autor, os museus observaram, olharam a questão da identidade desde a antiguidade e o continuam fazendo na atualidade.

A responsabilidade pelo que fazem, seja o que for, ou por aquilo que não fazem a respeito do tema é grande. Isso é uma afirmação. Sobre a função da Museologia, diz Sofka que há muito por fazer. O autor apresenta a problemática da construção e interpretação histórica, a questão da identidade nessa construção e as

¹¹⁸ "For natural reasons museums are the places where the identity complex plays an important role. They glance back and preserve the past - and they have the ambition, recently more and more expressed, to participate in forming the future of their communities. Sometimes they show what kind of identity they stand for, but very often they present some overall society and its nature. They have their internal organisational structures as well as external ones. They are public and private; they are organisations of the state, of communities, of societies. They do not stand alone. Their position towards identity/ies varies: registering only - or struggling for some or several of them. Who decides about the position to be taken, and about the concept of the identity to be handled which varies too". SOFKA, Vinos. *Identidade no espaço, no tempo* - em ICOFOM. ICOM/ICOFOM. **Museology and Identity**. ICOFOM Study Series no. 10. Buenos Aires: ICOM/ICOFOM, oct. 1986. p. 8.

¹¹⁹ Nas palavras do autor: "The role of museums, whether they represent one or several identities or none at all is evident". SOFKA, Vinos. *Op.Cit.*, p.8.

responsabilidades do museu na constituição do conceito da identidade em *nosso tempo*. Aquelas proposições desembocam na apresentação das ações da entidade ICOFOM com respeito aos seus objetos. Levando estas reflexões a nossas realidades, e contextualizados nos pontos desenvolvidos recentemente, vemos como no começo do século XX, quando a escritura e a crítica da arte começam a se especializar na procura de uma idéia identitária para a consolidação das histórias nacionais na América Latina, o olhar pra o nascimento das diversas histórias da arte vai se cruzar sempre com a natureza mestiça de nossa realidade cultural, uma questão propriamente identitária.

Tomislav Sola no contexto do mesmo evento ICOFOM do ano 1986, problematiza o próprio conceito de identidade. Ele afirma que este conceito pode ser facilmente o nome verdadeiro para o objeto dos museus, e que o objeto de museu tradicional, um elemento, um fato tridimensional, é só um dado dentro de um complexo de informação de museu, de uma mensagem. Nesse sentido, o autor esclarece a questão da identidade como *objeto do museu* outorgando-lhe uma especificidade no plano metafísico:

Não temos museus devido aos objetos que eles contêm, senão devido aos conceitos ou idéias que estes objetos ajudam a transmitir. Recentemente temos conseguido bastante sucesso ao livrar-nos de preconceitos e mitos profissionais, então há de novo esperança para os museus de sobreviver através da inevitável transformação conceitual, tecnológica e informativa.¹²⁰ [Tradução Livre]

A Identidade não é considerada nesta proposta do autor como uma questão própria de nossa atualidade, mas de toda atualidade passada: A maioria dos problemas do mundo contemporâneo, como de muitas épocas passadas, pode ser compreendida como problemas de identidade. O conceito de museu, entanto, é definido considerando diversas questões:

- Sua mensagem é provar que nós não estamos conectados com o passado só pelos mitos e momentos – que o passado é o chão onde qualquer identidade cresce. Isso confirma que a consciência do passado é mesmo uma afirmação de identidade, assim como a forma de um modelo que sobrevive.

¹²⁰ “We do not have museums because of the objects they contain but because of the concepts or ideas that these objects help to convey. We are lately rather successful in getting rid of professional myths and prejudices, so there is hope again for museums to survive through the inevitable conceptual, technological and informational transformation.” SOLA, Tomislav. Identidade. Reflexões sobre um problema crucial para os Museus. ICOM/ICOFOM. **Museology and Identity**. ICOFOM Study Series no. 10. Buenos Aires: ICOM/ICOFOM, oct. 1986. p.15.

- A característica predominante da missão do Museu é a defesa da identidade, mas como um contínuo. Para Sola, se o Museu trata só o passado, sem relacioná-lo ao presente, o nome pejorativo de “morgue” iria bem com ele.

Nesse sentido, a presente reflexão desde autores que trabalham com a Museologia, vai validar o museu de arte como espaço de diversas e múltiplas narrativas e discursividade, principalmente identitárias, tendo a identidade como seu objeto. Um objeto metafísico, um objeto que a partir das obras é processo, mais do que produto. A intervenção “Inversión de Escena”, desde esta perspectiva, vai problematizar a própria noção de identidade que esse museu Chileno estaria instaurando através de suas narrativas institucionais e monumentais. Consideramos aqui uma identidade que não radicaria unicamente em seus temas formais, literalidade ou sentidos fixos, senão através de significâncias que abrangem o Museu na sua totalidade, também como fenômeno: Sua inclusão nesse espaço particular, sua inscrição na história da arte através disso e o conglomerado de informações, leituras e significâncias da sua natureza vai ser um complexo problematizador desse conteúdo identitário. Nesse sentido, citamos Scheiner, que propõe a respeito desse conteúdo identitário nos museus os seguintes pontos esclarecedores:

Abordar a questão da identidade dos museus implica, assim, em reconhecer que: 1) o Museu é plural, e se expressa na contemporaneidade sob as mais diversas formas. A identidade do Museu é, portanto, múltipla; 2) é preciso que o Museu se constitua enquanto mediador da sua pluralidade de expressões junto às outras instâncias de representação, para que estas assim o reconheçam; 3) Museu não é uma instituição, um espaço físico, mas um fenômeno cultural, em processo contínuo no tempo e no espaço - e portanto, capaz de representar, simultaneamente, os planos de realidade do Mesmo e do Outro, em todas as suas manifestações; 4) sendo plural e constituindo um processo, o Museu não pode e não deve ter compromissos com a identidade enquanto Verdade, mas apenas com a identidade enquanto Processo.¹²¹

Articulando e fundamentando a relação entre estas apreciações e a intervenção do MNBA, particularmente a leitura da intervenção deste espaço a partir de considerações sobre seu caráter identitário, vamos concluir propondo que a operação do CADA no Museu vai fazer referência direta a esse espaço na sua dimensão identitária, já que apreenderá através da sua qualidade institucional os relatos de

¹²¹ SCHEINER, Teresa Cristina. M. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**. Museu: gênese, idéia e representações nos sistemas de pensamento da sociedade ocidental. Dissertação de Mestrado. Orientador Paulo Vaz.. RJ: UFRJ/ECO, 1998.p.133.

caráter fundacional da arte no Chile. A aproximação aos anais da criação do Museu nos conduz a problemas que têm tudo a ver com o nascimento da nação como estado independente, e à criação e consolidação de um caráter propriamente nacional que deve ser reforçado nesse espaço, o qual se propôs, desde o começo, como um espaço de força identitária, que versa sobre a vontade de independência e autonomia de uma região. A problematização das obras de arte dentro do Museu, dos discursos que estas albergam, dos relatos e da poética desses objetos, dos processos de legitimação que atravessaram para se encontrar nesse espaço, assim como do desenvolvimento da instituição e sua história, da repercussão de fatos políticos importantes no país na sua administração e escopo, apresenta-se como um campo rico de análise, sobretudo ao respeito do conceito de identidade. Todas as reflexões que vão ser construídas a partir das obras vão enriquecer as leituras e interpretações sobre o desenvolvimento da cultura do país, sobretudo no período de independência, isso, na premissa de que as histórias da arte nas culturas da América Latina se delineavam e constituíam como busca de uma consolidação das nações com histórias próprias, ressaltando particularidades e reconhecendo sentidos originais. Um assunto propriamente identitário. A identidade, como sabemos, não é um fato da natureza, senão um processo de construção histórica. Só vai se constituir em cada indivíduo na vida social, na relação com os outros, no olhar que desde dentro é capaz de olhar para trás e ao mesmo tempo para diante. Não somos seres abstratos, isolados, participamos de uma história. Não há identidade fora do sujeito, mas também não há sujeito fora do mundo e dos seus conflitos.

Através das suas operações de arte, a “Escena de Avanzada” vai se propor como umas das temáticas centrais à problemática da América Latina. Nas intervenções que são objeto de nosso estudo vai aparecer -principalmente em “Inversão de Escena”-, mas outros artistas que são considerados dentro da cena serão também portadores de discursos que problematizam tal conceito: Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila, Eugenio Ditborn, Diamela Eltit, Raúl Zurita. Gonzalo Diaz, etc.

A reflexão em torno do latino-americano vai adquirindo um novo perfil devido a que as obras da "avanzada" chilena decidem não ilustrar tematicamente seu pertencimento ao contexto sócio-político, mas objetivá-la nas tensões de signos geradas no interior de seus dispositivos materiais de produção artística. Estas obras se propõem desafiar a tecnicidade do discurso internacional desde a marginalidade

de sua condição de sub-cultura traduzida na *residualização* de suas linguagens.¹²² [Tradução Livre]

Nas ações acontecidas na intervenção "Inversão de cena" observamos outro ponto interessante na operação com os caminhões repartidores de leite de Soprole. No desfile dos caminhões pela cidade, e na ação destes estacionando na frente do Museu de Belas Artes, vai aparecer mais uma vez, como em outras intervenções do CADA, a problemática do "olhar público" e da memória coletiva. Em 17 de outubro de 1979, dez caminhões de leite saíram da fábrica leiteira Soprole para ser conduzidos pelas ruas de Santiago de acordo com uma rota previamente planejada, que terminava no MNBA, onde os caminhões se estacionaram durante horas, formando uma longa fila. A rota conectava simbolicamente uma fábrica produtora de leite com uma conservadora "*fábrica de arte*": o Museu.

O desfile e estacionamento tenta fazer visível o invisível, tenta problematizar aquilo que busca ser considerado ou percebido como natural ou normal dentro de um contexto. A simples ação pouco comum enquanto estratégia artística, de fazer aparecer os caminhões de SOPROLE pela cidade que se fazem particularmente visíveis pela estratégia artística de acumulação, que apesar de ser caminhões comuns, essa quantidade junta não era nada usual, e depois de estacionar na frente ao Museu, relembavam tanques de guerra. O Museu ficou cercado -metaforicamente- por dez tanques de guerra que se posicionavam na sua fachada. Essa era a provocação da operação do CADA. A ação chamou atenção do público da época, em uma conjuntura onde o simples ato de contemplar alguma coisa ou alguém em público implicava um possível perigo:

Segundo Zurita (Raúl)¹²³, o desfile de caminhões distribuidores de leite deu a impressão imediata de uma invasão de tanques militares, mas não importa a leitura particular tanto como o efeito de acentuar e atrair olhares. Nesta ação, o grupo CADA re-significou o logo da empresa Soprole em outro contexto, liberando assim o sentido de dez signos comerciais que se visualizavam em cada caminhão. O CADA fez visível o invisível.¹²⁴ [Tradução Livre]

¹²² "La reflexión en torno a lo latinoamericano va adquiriendo un nuevo perfil debido a que las obras de la "avanzada" chilena deciden ya no ilustrar temáticamente su pertenencia al contexto sociopolítico, sino objetivarla en las tensiones de signos generadas en el interior de sus dispositivos materiales de producción artística. Estas obras se proponen desafiar la tecnicidad del discurso internacional desde la marginalidad de su condición de subcultura traducida en la residualización de sus lenguajes" RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución**: Arte en Chile desde 1973. Melbourne: Art and text, 1986, p.149.

¹²³ Poeta e romancista chileno membro do CADA.

¹²⁴ "Según Zurita, el desfile de camiones lecheros dio la impresión inmediata de una invasión de tanques militares, pero no importa ninguna lectura particular tanto como el efecto de acentuar y atraer miradas. En esta acción, el grupo CADA re-colocó el logo de Soprole dentro de otro contexto, liberando así el sentido de diez signos comerciales que se visualizaban en cada camión. El CADA hizo visible lo invisible".

As referências a uma memória coletiva se fazem visíveis nessa cena onde se recriava, de uma maneira particular, através de dispositivos artísticos, a ocupação militar da cidade no ano de 1973, ano do Golpe Militar. Através dessa ativação de memória coletiva os artistas afirmavam aquela vontade de criar uma consciência, a através de suas operações artísticas, sobre os acontecimentos históricos, tentando que a sociedade não naturalizasse sua condição de subjugação e a opressão imposta por um regime. Esta ação civil procurava denunciar também a violência política, a censura cultural e a miséria humana num país ameaçado e sob constante vigilância pela ditadura de Augusto Pinochet. O museu estava sob o controle da ditadura; por isso, os caminhões de leite funcionaram como uma referência crítica à tecnologia militar do regime de Pinochet. Ao cobrir a fachada do museu com uma fachada branca, o CADA indicava que a arte não estava dentro do museu, senão fora dele, disperso pela cidade, de modo clandestino. Um texto em espanhol acompanha o vídeo que registra a intervenção: "A arte é a cidade e o corpo dos cidadãos desnutridos".¹²⁵[Tradução Livre]

NEUSTADT, Robert. **CADA DÍA: la creación de un arte social**. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001, p.31.

¹²⁵ "El arte es la ciudad y el cuerpo de los ciudadanos desnutridos". ARTISTAS EN HIVLD CADA. Videos. Disponível em:

<<http://www.hemisphericinstitute.org/artistprofiles/index.php?lang=Esp&Artist=cada&Menu=HIDVL>>
Acesso em: 10 jan. 2011.

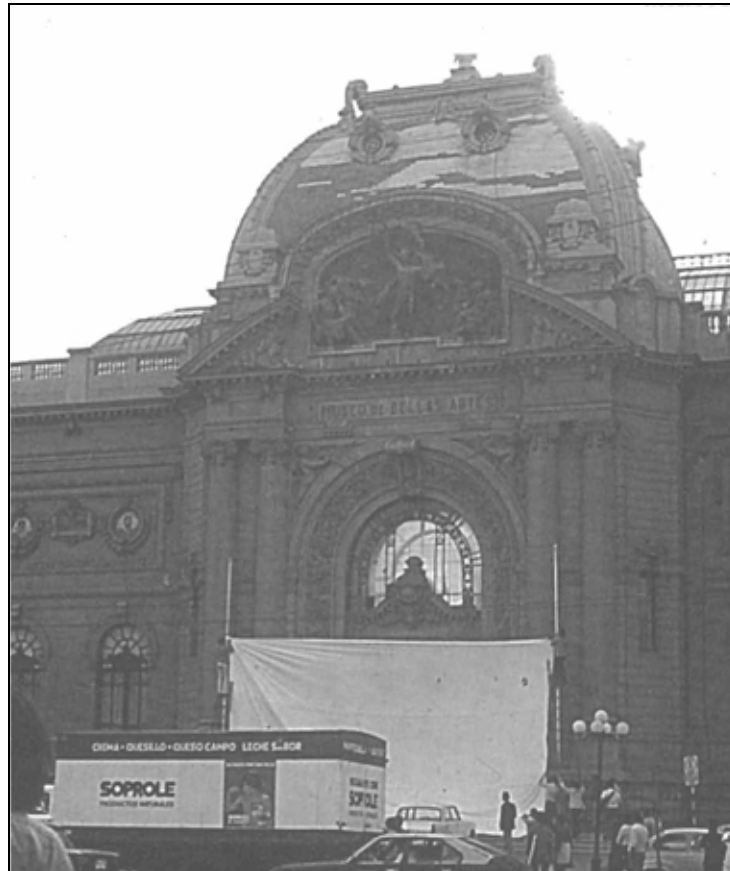


FIG.6 "Inversión de Escena" CADA, 1979.
Registro fotográfico.
Interdição do Museo Nacional de Bellas Artes.

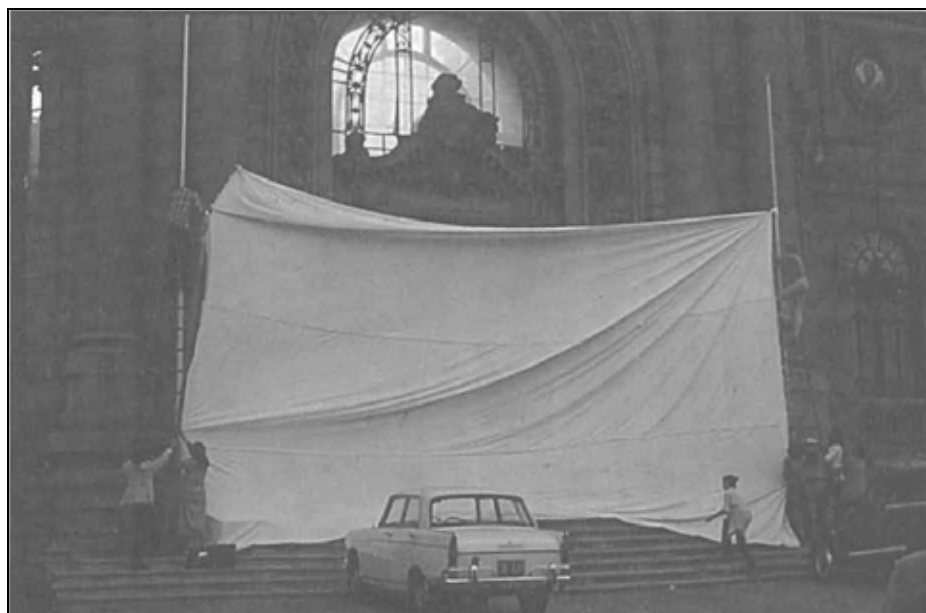


FIG.7 "Inversión de Escena" CADA, 1979.
Registro fotográfico.
Faixa/lenço branco interditando a fachada do Museu.

Em termos propriamente artísticos, esta operação sublinhava também que aquela instituição, o Museu de arte, como coração da tradição e prática das artes no país, estava sendo também intervinda e controlada pela ordem imperante. Retomamos esta análise quando apresentamos a intencionalidade dos operadores artísticos que defendiam a idéia central de que a própria rua era o Museu. **Esse era o sentido da Inversão de cena: O Museu fora do museu; o Museu na rua, a obra nas relações sociais, a arte na vida e fora da opressão que regulava às instituições dominadas pela ditadura. O proclama então possuía também efeitos em termos ideológicos: a rua é agora o Museu porque o Museu como instituição do estado é o Museu de um Estado militar, totalitário e ditatorial.**

Observando os efeitos práticos do Golpe de Estado no desenvolvimento da instituição¹²⁶; os efeitos em termos administrativos produto desse acontecimento, o diretor até aquela época, o artista plástico (pintor e gravador) Nemésio Antúnez, artista importantíssimo na História da Arte no Chile deixa o cargo no final do ano 1973, quando começa seu exílio em Europa. Ele vai voltar pro Chile só depois de uma década. Começou o chamado "apagón cultural" no Chile, caracterizado pela repressão e auto-repressão das manifestações culturais consideradas contrárias à linha oficial do Governo. Assim, entre os anos 1974 e 1978 quem vai assumir a direção é a escultora da Universidade Católica do Chile Lili Garafulic. Os anos posteriores ao golpe se caracterizaram, logicamente, por um escasso nível de atividades no MNBA (Ver Anexo 3) e, como é de pensar, pela negativa de muitos artistas de expor em tal espaço. Produto desta paralisação, aconteceu também uma forte baixa no número de visitantes do museu: foram um pouco mais de 30.000 visitantes em 1975. Esta situação chamou à implementação de projetos e atividades para reativar a movimentação dentro do Museu, que abriu as portas a iniciativas provenientes de capitais privados, em coerência ao novo regime econômico de caráter neo-liberal. Como exemplo, a "Colocadora Nacional de Valores"¹²⁷, começou a patrocinar a partir de 1976 concursos anuais de pintura, escultura e artes gráficas. Também com apoio de capitais privados, começaram as reformas materiais, reformou-se o Auditório José Miguel Blanco e a Sala Chile. Com

¹²⁶ Tentamos através de pesquisa de campo no Chile nos comunicar com o museólogo (a) do MNBA da época em questão, os anos 70. Lamentavelmente conferimos como no existia nem existe na atualidade, uma área de Museologia no Museu nem um profissional da Museologia.

¹²⁷ *Colocadora Nacional de Valores* era um banco chileno que esteve operativo entre 1976 e 1986, pertencia ao empresário chileno Manuel Cruzat. Foi imposta uma intervenção pelo Governo Militar depois da recessão econômica em 1982, e desapareceu depois de sua fusão com o Banco de Santiago em 1986.

exposições como “*Bauhaus*” (1977), “*El Oro del Perú*” (1978) e “*De Cézanne a Miró*” aumentou o número de visitantes. Em dezembro de 1976, o Museu foi nomeado monumento histórico, através do decreto supremo N° 1290 do Ministério de Educação do Chile.

No ano 1978 a direção do Museu passou á jornalista e crítica de Arte Nena Ossa. Este período pode se caracterizar por ser uma etapa de renovações estruturais dentro do espaço do Museu, pela exibição de importantes mostras de caráter internacional, a comemoração do aniversário da instituição e como a catástrofe do terremoto do ano 1985, implicou numa árdua tarefa de reconstrução. Em termos políticos, a instituição continuou sendo criticada por vários setores do âmbito artístico, por refletir uma agenda institucional vinculada com o regime autoritário. A censura que sofreram algumas obras de arte e a decisão de mudar o nome da Sala *Matta* (devido ao pensamento político do pintor Roberto Matta, crítico do regime) foram fatores que geraram um distanciamento entre o museu e a comunidade artística. Esta relação de tensão entre artistas e Museu era combatida ou resolvida com as exposições de caráter internacional. Era de prever que o Estado começaria uma limpeza de imagem que sem dúvida seria dirigida a áreas como a cultura. A imagem de un país aberto ao exterior e rico em concursos e mostras falava também da necessidade de se projetar como um país próspero e justificar as mudanças radicais.

A retomada do processo da democracia, no começo dos anos '90 começou a forte vontade por parte das instituições culturais de promover iniciativas de recuperação dos valores cívicos e a forma de organização da sociedade. Como consequência lógica, depois de anos de repressão, a comunidade artística se propôs com ansiedade desenvolver um papel ativo no período histórico que havia começado: a participação nas ações de recuperação da democracia e liberdade de expressão. No ano 1990 regressa à direção do MNBA seu ex-diretor Nemesio Antúnez, e circulava no ambiente a necessidade de refundar ou reivindicar a actividade cultural. O momento foi muito significativo para a comunidade artística em geral. Para realizar uma atividade que simbolizasse o "reencontro" do Estado com a comunidade artística, sem censura, condições nem restrições de qualquer tipo, Antúnez organizou a exposição “Museo Abierto”¹²⁸. O Museu, após passar pelo gerenciamento de diretores que se

¹²⁸ O evento atraiu a 140 pintores, 60 escultores, 100 gravadores, 30 fotógrafos, 15 desenhistas, 6 artistas têxteis, 6 instaladores, 25 artistas de vídeo arte e 15 cineastas, bem como 14 críticos de arte e professores convidados para elaborar o catálogo. “Historia do Museu Nacional de Belas artes” Calendário Colección Phillips 1998.p. 19. HISTÓRIA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Disponível em: <<http://www.portaldearte.cl/calendario/fasciculo/1998/2.htm>> Acesso em: 10 dez. 2011.

preocupavam principalmente em reformar estruturalmente o prédio e em realizar exposições de caráter internacional, precisava se manifestar através de alguma atividade que simbolizasse este reencontro do país com a arte. Para isso foi organizada a exposição. Museu Aberto, segundo seu diretor Nemésio Antúnez, significava que o museu abria-se aos artistas de todas as tendências artísticas, idades, formas de expressão, técnicas e, além disso, abria-se a um público numeroso que ia ver a arte que se fazia na atualidade desse momento em Santiago do Chile. Com isto, o pintor e diretor declarava que o museu se abria aos artistas e à cidade, depois de muitos anos fechado ou semi fechado produto dos processos históricos e políticos.

1979 “UNA MILLA DE CRUCES, UNA RESTA DE SENTIDO”
Lotty Rosenfeld.

Intervenção na rua “Los Militares”, bairro Las Condes, Santiago do Chile.

A artista Lotty Rosenfeld com um gesto simples, mas potente, com todas as diversas e tensas implicações, negações e transformações, apresenta o problema de uma ordem de circulação desenhado (as linhas brancas do asfalto como sinal convencional e instituída de direção do trânsito) para as vias de uso público. A artista cola linhas brancas em direção transversal às da rua, com o que as linhas originais ficam convertidas em signos (somas ou cruces) conhecidos pela população. O Coletivo CADA transforma este signo numa consigna na intervenção “NO +” nos anos 1983-84.

A obra gera uma irrupção crítica dentro da experiência cotidiana intervindo a paisagem, que era, nessa época, espaço censurado e vigiado, espaço de repressão. O “político” estava impossibilitado de ser uma condição de operação e discurso num plano público, impedido de ganhar visibilidade, pelo que devia afastar-se ou restringir-se ao plano privado ou individual. No trabalho artístico de Rosenfeld as imagens estão escondidas e os códigos contra-institucionais são dissimulados. É dizer, a obra da artista é gerada da autocensura, como estratégia de criação, produto da impossibilidade de se manifestar abertamente sobre questões de tipo político. Nesta operação observamos um trabalho importante com o signo. Richard diz:

O trabalho de Lotty Rosenfeld não só re-simboliza o espaço através de uma figura que converte o signo menos (-) operador da diminuição, no signo mais (+) operador da soma, cometendo assim uma infração à unidirecionalidade do sentido. Também transgride a gramática da

ordem imposta por um subsistema de comunicação social: põe o signo em dúvida e sua legibilidade em crise, reconjugando o traçado de suas linhas –a vertical e a horizontal- sob o signo feminino da dissidência.¹²⁹
[Tradução Livre]

Este trabalho representa uma estratégia de “design de linguagem” através de chaves de leitura, estratégia que declara a resistência da obra (e da “Escena de Avanzada” em geral) aos signos oficiais, signos re-articulados à margem da cultura militante e o seu exercício de poder. Através de operações como a fragmentação e a *assemblage*¹³⁰, os “operadores de signos”¹³¹ conseguem reelaborar a variedade das suas fontes de informação e a descontinuidade das suas referências (Richard, 1986). As obras da “Escena de Avanzada” se engenharam para burlar a instituição de poder através de estratégias de apropriação, reorganizando os signos de codificação do real até virá- os evidentes. Dessa maneira, através da criatividade artística desacreditaram ao regime e à repressão.

Partindo de uma citação de Richard a respeito de três pontos fundamentais na obra e sua produção de sentido: o trabalho desde o pós-estruturalismo, a hiper-codificação dos enunciados (por isso a necessidade de uma operação de leitura que sobre passe as barreiras de encobrimento da mensagem e da heterogeneidade das fontes de informação presentes na obra), e a realidade de trabalho desde a periferia ou sob uma cultura dominante. Richard diz:

Os procedimentos desconstrutores herdados do pós-estruturalismo que, através da citação, do recorte e da montagem, do *collage*, possibilitam um exercício combinatório e de redistribuição do texto da cultura, possuem –no caso de formações periféricas- um significado vital: só através destas técnicas do fragmento e de *assemblage*, lhes é permitido a essas formações re-conjugar a heterogeneidade de suas fontes de informação e a descontinuidade de seus marcos de referência; também desarticular o sistema de conhecimento que prescrevem a cultura dominante e –mediante uma prática do interstício- rebelar-se contra suas sistematizações de enunciados fechados sobre

¹²⁹ “El trabajo de Lotty Rosenfeld no solo resimboliza el espacio a través de una figura que convierte el signo menos (-) operador de la resta en el signo más (+) operador de la suma, cometiendo así una infracción a la unidireccionalidad del sentido. También infringe la gramática del orden impuesta por un subsistema de comunicación social: pone el signo en duda y su legibilidad en crisis, al reconjugar el trazado de sus líneas –la vertical y la horizontal bajo el signo femenino de la disidencia”. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p. 139.

¹³⁰ O termo de *assemblage* será proposto aqui como uma técnica de montagem e aprofundado no terceiro capítulo desta dissertação. (Ver anexo 1).

¹³¹ Os artistas que pertenceram a o período analisado nesse trabalho, os anos 70, que trabalhavam ao redor do conceito de arte como práxis vital, e que se caracterizavam por realizar obras de caráter coletivo e transdisciplinário, se consideravam “operadores artísticos” em contraste com a concepção tradicional, convencional que tinha reinado até a sua aparição em cena, de “artista-pintor”. Operador em referencia a o trabalho com o signo, sua codificação e decodificação.

si mesmas e negadoras de qualquer “outro” portador de uma diferença.¹³² [Tradução Livre]

Nesse sentido, a obra vai apresentar informações implícitas no estado de atividade dirigida ao receptor. Seria interessante propor também outra definição que faz sentido em relação àquilo que se diz, e a maneira direta ou indireta de se dizer, através de uma representação:

A informação tem menos a ver com o que se diz de fato do que com o que se pode dizer. Isto é, a informação mede a liberdade de escolha de cada um, quando este tem de selecionar uma mensagem. A informação não se aplica a mensagens individuais, mas à situação como um todo.¹³³

A natureza das obras da “Escena de Avanzada” exige uma ação cooperativa do espectador para a comunicação, assim como um trabalho de decodificação de códigos culturais (ou mais bem, neste sentido contra-culturais). É interessante como Richard propõe aquela atividade de decodificação como um trabalho “arqueológico”:

A quantidade de indeterminações de conteúdos que mantém a obra como medida de precaução, exige a esse espectador sua ativa colaboração na complementação dos enunciados ou implementação do sentido: Só a cooperatividade dessa leitura fortemente exigida faz que a obra satisfaça a demanda comunicativa (...). A hipercodificação dos enunciados segundo chaves disfarçadas de leitura dificulta a tarefa de deciframento que se apresenta cada vez mais em arqueológica: só mediante rastreamentos e escavações de linguagem se faz possível desenterrar os signos do proibido.¹³⁴ [Tradução Livre]

Essa é a nossa perspectiva de interpretação da obra, e para concluir esta reflexão, vamos propor que a intervenção urbana realizada por Rosenfeld fez evidente

¹³² “Los procedimientos desconconstructores heredados del post-estructuralismo que, a través de la cita, del recorte y del montaje, del collage, posibilitan un ejercicio combinatorio y redistributivo del texto de la cultura, poseen —en el caso de formaciones periféricas— un significado vital e irremplazable: sólo a través de estas técnicas del fragmento y del ensamblaje, les es permitido a esas formaciones reconjugar la heterogeneidad de sus fuentes de información y la discontinuidad de sus marcos de referencia; también desarticulan el sistema de conocimiento que prescriben la cultura dominante y —mediante una práctica del intersticio— rebelarse contra sus sistematizaciones de enunciados cerrados sobre sí mismas y negadoras de cualquier “otro” portador de una diferencia”. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p. 122.

¹³³ C. Shannon e W. Weaver apud ARRUDA, Maria Isabel Moreira. **O laudo médico-legal como fonte de informação e seu papel social**. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)CNPq – IBICT – UFRJ- UFPA. Orientadoras: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Gilda Olindo. Disponível em: <http://tede-dep.ibict.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=74> Acesso em: 20 dez. 2011.

¹³⁴ “La cantidad de indeterminaciones de contenidos que mantiene la obra como medida de precaución, le exige a ese espectador su activa colaboración en la complementación de los enunciados o implementación del sentido: Sólo la cooperatividad de esa lectura fuertemente exigida hace que la obra satisfaga la demanda comunicativa (...) La hipercodificación de los enunciados según claves disfrazadas de lectura dificulta la tarea de desciframiento que se convierte cada vez más en arqueológica: sólo mediante rastreos y excavaciones de lenguaje, le es posible desenterrar los signos de lo prohibido”. RICHARD, Nelly. In Op. Cit., p. 128.

um gesto crítico: sua intervenção nas linhas do asfalto (como ato performativo e simbólico) cria um novo signo que desdobra a lógica do trânsito, da rua. O sentido e a interpretação que elaboramos a partir daquele jogo semântico, em sua época se traduz como: Não + (“+” também signo da morte) porque isso (morte) resta sentido (vida). Relacionamos aquilo ao nome da obra, já que ali aparecem as palavras soma, “resta” (diminuição), sentido, cruces: “Una suma de cruces, una resta de sentido en el pavimento”. O interessante é que era um discurso cifrado, auto-censurado, o que se propõe como estratégia de crítica mascarada ao ordem social imperante, a ditadura militar. Outro alcance interessante de resgatar é a alusão aos militares, no nome da rua onde se realizou a intervenção. A ação possuía então um conteúdo ideológico, que desde o plano simbólico das artes visuais, problematiza um espaço social, a lógica de um território. Aparece ali a problematização da noção de Patrimônio como ressonância cultural e como instancia de mediação simbólica entre polaridades. Ao analisar sua discursividade, em palavras de Scheiner; ‘o paradigma já não é o espaço físico, mas os fluxos de comunicação e poder que sobre ele se estabelecem’¹³⁵.

A intervenção “Una suma de cruces, una resta de sentido en el pavimento”, vai problematizar a domesticação do olhar público ao desafiar a lógica do sentido do trânsito, cometendo assim uma infração à unidirecionalidade do sentido. Com isso, poderíamos propor como interpretação que a artista, através de seu gesto interventivo, vai tentar fazer visível como construção uma ordem do trânsito imposta (um caminho obrigatório).

¹³⁵ SCHEINER, Tereza. **Imagens do Não - Lugar: comunicação e os novos patrimônios**. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. RJ: ECO/UFRJ, Rio de Janeiro.p.66.



FIG.8 “Una Milla de Cruces una Resta de Sentido” Lotty Rosenfeld, 1979.
Intervenção na rua “Los militares”, bairro Las Condes, Santiago do Chile.



FIG.9 “Una Milla de Cruces una Resta de Sentido” Lotty Rosenfeld, 1979.

1983-84

“NO +”

CADA (Coletivo Ações de Arte).

A ação de arte interventivo “NO +” (não mais) consistiu num trabalho coletivo realizado pelos artistas e com a participação de um público formado pelos pedestres, cidadãos comuns. Foi uma obra aberta à intervenção e interpretação¹³⁶. Esta consistiu em realizar um proclama, através da intervenção escritural dos muros e de diversos espaços da cidade com a conjunção de grafemas e um signo. O NÃO + do CADA, uma vez enunciado (através da sua inscrição em diferentes espaços da cidade) atravessa um segundo momento: as palavras que os próprios espectadores–cidadãos vão acrescentar:

NO+ *DOLOR*
NO+ *MUERTE*
NO+ *HAMBRE*

Assim, os muros da cidade como espaços interditados pelo tempo todo de duração da ditadura militar, foram reconquistados pelos artistas como lugares de marcação de uma arte com compromisso social. Nestas operações, poderia se ver uma conexão com a arte “muralista” das Brigadas de arte dos anos ‘60 e ‘70 em Chile, no entanto, nas intervenções do CADA se extremam os sentidos e as estratégias artísticas, já que a mensagem não responde a um caráter simplesmente ilustrativo da narrativa de um programa (que no caso das Brigadas muralistas correspondia às políticas de Governo da UP -Unidade Popular-), senão que possuía uma densidade significativa que permitiu, através do tempo, realizar desdobramentos de caráter político impensados inicialmente.

Quando o coletivo CADA propõe o Não +, faz referência a uma situação política concreta, o não mais Pinochet, não mais governo autoritário, não mais ditadura. Esse trabalho, essa ação, teve uma extensão: a continuidade para o plebiscito em 05 de outubro do ano 1988, a votação NÃO (não à continuação no poder de Augusto

¹³⁶ O uso da expressão “obra aberta” é proposital. Ela remete à obra de Umberto Eco e que acabaram também por significar opção e o respeito pela presença e intervenção do “outro”, dotando de complexidade e pluralidade as relações, as formas de compreensão e os interesses envolvidos.

Pinochet, frente ao bloco oposto do sim a essa continuidade, como opções de voto), gerava uma reminiscência do enunciado do CADA. Em 1990, “Não +” chega a estar escrito no tabuleiro do Estádio Nacional de Chile, na cerimônia pública com que se dá começo ao governo do presidente eleito democraticamente, Patricio Aylwin.

A participação do público nessa ação, a intervenção tanto individual como coletiva, demonstrou que a partir de uma força coesiva foi possível gerar um movimento de resistência e uma construção de alternativas. É a partir de tais exemplos que propomos a arte e a cultura como intérpretes de uma re-significação da vida frente aos acontecimentos, ajudando a produzir novos sentidos e modos de ver e sentir, inclusive estando condenados a ser trabalhados e desenvolvidos à margem das gramáticas de poder no Chile de ditadura.

O público apropria-se do espaço na produção da obra, um espaço que inicialmente se apresentava em branco, como uma possibilidade e, na sua vez, que se propõe como uma zona de enunciação, o que pode ser entendido também como um ato de libertação, onde se faz presente a denúncia, a marca, o grito do que é censurado pelo regime. Neste sentido, podemos propor um alcance com a noção de obra de arte como produto cultural, que tem uma particularidade a respeito de outros produtos da cultura. “A obra de arte, produto cultural (...) não é suporte neutro, mero depositário de história decorrida. Ele é história é sua essência”¹³⁷.

Desta reflexão tentamos desenvolver um aporte comprometido e consciente de debates sobre cultura, evocando através da apresentação e análise de três produções de arte, um período artístico fortemente atravessado pela realidade sociopolítica chilena. Realidade que parecia ou ameaçava ser mais forte do que as vontades e crenças individuais, e com o esgotar de todas as possibilidades. Apesar de que essa contingência parecia impor-se como uma fatalidade, nossa proposta defende que a intervenção tanto individual como coletiva ajudou a atravessar alguns caminhos e demonstrou que, a partir de uma força coesiva, foi possível imprimir um movimento de resistência e de construção de alternativas.

Desta maneira, **a arte e a cultura foram intérpretes como nunca antes no Chile, de uma re-significação da vida diante dos acontecimentos, ajudando a produzir novos sentidos e modos de ver e perceber a realidade, mesmo estando**

¹³⁷ FRANCO, Luis Fernando P. N. Cultura na veia, saudade em lata: por uma crítica da economia do espírito. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 22, p 65, 1987. Apud. LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos artísticos e pesquisas em artes plásticas: Proposta de um modelo estrutural de informação em arte. In: **Symposium Museology and Art**. maio 1996. Rio de Janeiro. Documentos. Rio de Janeiro. ICOFOM-ICOM, Tacnet Cultural, 1996. p. 183-193. (ICOFOM Study Series-ISS 26).

condenados a ser operações à margem das gramáticas de poder no Chile de ditadura. Apesar das tentativas por parte do regime político opressor por apagar uma memória coletiva, relacionada com a tradição artístico-cultural vigente até a imposição do regime ditatorial, não se conseguiu apagar esse passado imediato, ao menos da forma em que esse regime esperava. **A ação de recuperação de uma tradição é uma ação de resistência:** “A memória, onde cresce a história, que a sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.¹³⁸”

Assim, um dos propósitos deste trabalho aponta uma operação crucial, a recuperação de uma memória, salvamento, exaltação de uma memória coletiva. Pelo menos num grau inicial e como modo de provocação. Uma recuperação não só dos acontecimentos do passado, que a partir de palcos e imagens ao longo do tempo, uma busca dessa memória em palavras, nas imagens, gestos, ações, comemorações, tragédias. E, no caso específico desta proposta, num imaginário que se expressa através de produções artísticas. Quando uma sociedade se identifica, reconhece-se como coletivo em algum dos aspectos de uma obra de arte, possibilita que tal seja reconhecida como parte de um patrimônio artístico e potência a consolidação de uma identidade e de uma tradição cultural: “A memória é um elemento essencial do que se acostuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.¹³⁹”

As ações artísticas aqui apresentadas em seu conjunto configuraram uma série de imagens insólitas, através das quais a arte e suas operações incitavam a reorientar a análise ao olhar público. Lembremos que a ditadura estava no poder há mais de seis anos (no caso das primeiras obras do CADA) e a situação social que significou a imposição das políticas e atuações do regime opressor já tinha se constituído como habitual muitas vezes quase invisível para os chilenos. Considerando as três intervenções como uma totalidade tentamos propor, através da análise das diversas disjuntivas de cada operação de arte, que estas reorganizaram a realidade e seus signos, designando, aprendendo, e trabalhando o coletivo como se fosse uma escultura social: ação de arte através da qual se tenta reorganizar mediante a intervenção do

¹³⁸ LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão (et all). Sao Paulo: Ed. Unicamp, 1994, p.477.

¹³⁹ Idem, In Op. Cit., p.476.

tempo e do espaço em que vivemos, primeiro de fazê-lo mais visível e depois, mais suportável, em espanhol “vivable”.

Vamos apresentar essa proposta como provocação para o começo de nosso terceiro capítulo.

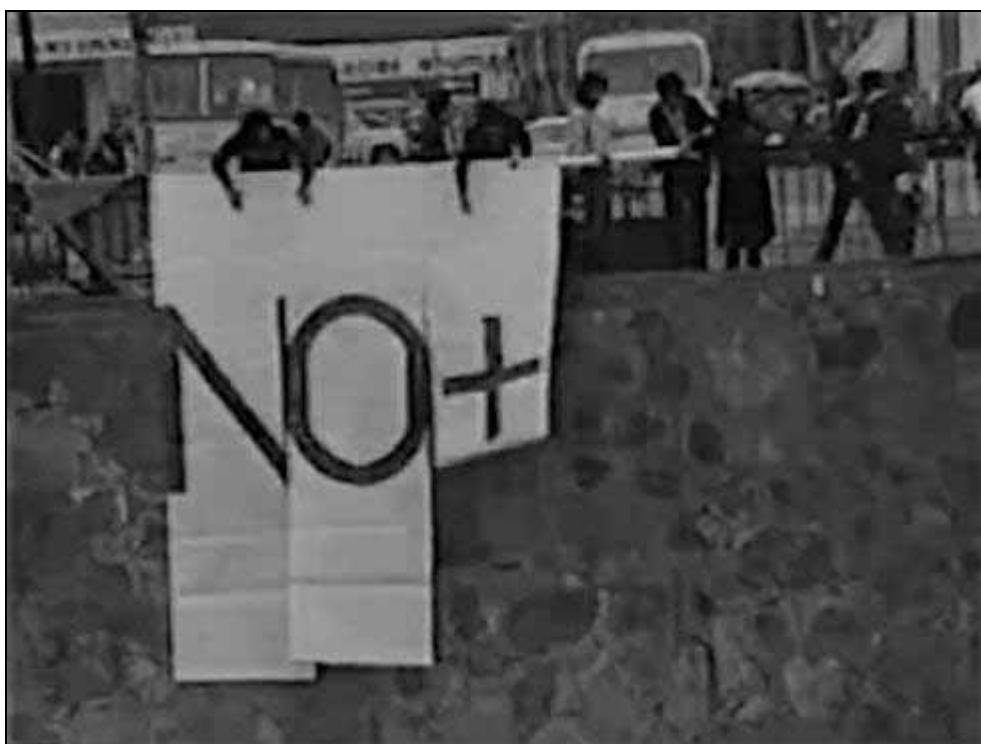


FIG. 10 “NO+” CADA, 1983-1984

Registro fotográfico.

Intervenção dos muros que circunscrevem o Rio Mapocho no centro de Santiago.



FIG.11 "NO+" CADA, 1983-1984
Registro fotográfico.
Intervenção das ruas, manifestações populares.

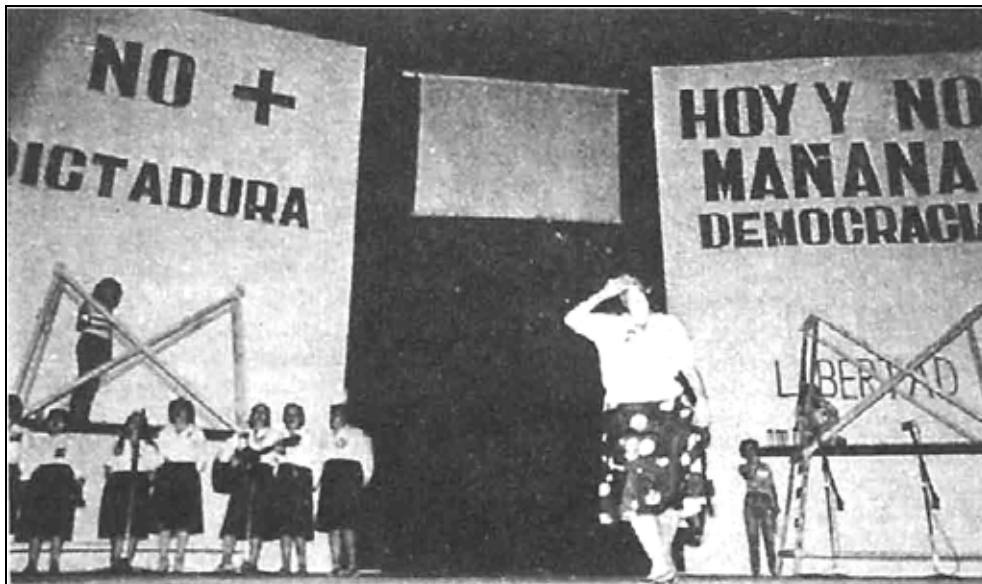


FIG.12 "NO+" CADA, 1983-1984
Registro fotográfico.
Ato "Mujeres por la vida" ("la cueca sola")¹⁴⁰

¹⁴⁰ "Cueca" nome da dança folclórica do Chile, de origem camponesa. Dança-se entre homem e mulher. Neste ato intitulado "cueca sola" a mulher dança sozinha, remarcando uma ausência presencial e simbolicamente e desconstruindo com isso a dança nacional do Chile.



FIG.13 "NO+"

Registro fotográfico em 05 de outubro de 1988.

Triunfo da opção "NO" (não) frente à possibilidade de continuidade do governo de Pinochet, graças ao plebiscito desse ano. Plaza Italia, Santiago do Chile.

CAPÍTULO 3

INTERVENÇÕES DE ARTE E PATRIMÔNIO: Em busca de uma articulação

*Quais são os suportes? Não mais uma folha de papel, uma fotografia,
uma fita de filme ou de vídeo, um ato.
O suporte é nossa própria vida objetivada em (...)
nossas paisagens sul-americanas cidades/aldeias
onde a gente procura seu alimento
como no Museu procura a beleza: essa é a obra.*
(Diamela Eltit, "Hoy, el arte soy yo/la desamparada", 1979)¹⁴¹
[Tradução Livre]

No terceiro capítulo desta dissertação vamos refletir a respeito de termos fundamentais nesta elaboração; Arte e Patrimônio. O objetivo será a construção de uma proposta que os relacione e articule, a partir das elaborações que temos exposto até este ponto. Vamos partir do problema que gerou a presente pesquisa, a busca de discursos relativos a questões patrimoniais na arte interventiva dos anos '70-'80 no Chile. Para isso, vai ser preciso propor elaborações sobre conceitos fundamentais na interpretação das obras interventivas que são objeto do presente estudo e que serão os provocadores para a articulação com o Patrimônio. Estes conceitos são os de espaço e corpo. É importante sublinhar, então, que a metodologia de trabalho vai ser trabalhar a partir da leitura de fontes diversas, mas derivadas de campos de estudo que se retroalimentam: Arte Contemporânea, Geografia e Patrimônio, e relacioná-las às propostas que têm sido elaboradas nos capítulos anteriores.

Qual a perspectiva para articular as disciplinas de arte e patrimônio, especificamente centradas em intervenções de arte como objeto de estudo?

Vamos dizer disciplinas como especificidades da linguagem, como campos de estudo e produção acadêmica, apreendidas através de um instrumental teórico particular. É possível começar esta tarefa de articular ambos os campos a partir de autores específicos que já tinham construído ou desenhado um caminho a seguir, produto de um trabalho teórico e conceitual, na problematização destes assuntos? Em outras palavras; contamos com um corpus teórico que sustente a articulação entre Arte–Patrimônio na perspectiva proposta por essa pesquisa? A partir de que discursos se fundamenta essa articulação? Que densidade teórica ganha o estudo deste tipo de intervenções artísticas que vão além do puramente estético?

Observando o contexto atual do desenvolvimento de ambas as disciplinas, a Arte (ou, diríamos a História da Arte como campo que abrange manifestações de arte e sua

¹⁴¹ “¿Cuales son los soportes? No más una hoja de papel, una fotografía, una cinta de película o de vídeo, un acto. El soporte es nuestra propia vida objetivada en (...) nuestros paisajes sudamericanos ciudades/aldeas donde la gente busca su alimento como en el Museo busca la belleza: esa es la obra”.

dimensão teórica, crítica e histórica) e o Patrimônio, ao propor dita articulação nós encontramos os seguintes pontos de vista e perspectivas de apreensão:

Primeiro, a problemática da natureza ou tipologia das obras analisadas neste estudo, neste caso intervenções de arte. Segundo, as condições de produção das obras: o espaço particular que intervieram junto com as condições que determinavam esse espaço, neste caso, um espaço público- social que tinha sido, e estava sendo intervindo pelos mecanismos de execução de um regime ditatorial. E, finalmente, o sentido em que podem articular essas práticas com o conceito e discussões sobre o Patrimônio. Estas serão as disjuntivas que vamos trabalhar neste capítulo.

Neste ponto da investigação achamos importante e necessário apresentar e discutir noções ou apreensões dos termos que são problematizados, tentar estabelecer sentidos a partir de enunciados dos próprios artistas, de teóricos e de críticos de arte que, como articuladores de sentido, foram somando-se às operações de arte. Trabalhando a partir da ação ou objetivos anunciados tanto por operadores quanto por articuladores, tentaremos rastrear possíveis concepções ou modos de perceber como estavam sendo entendidos os conceitos de arte, espaço público, patrimônio, identidade, história e sociedade. Trazemos citações que podem ter sido expostas anteriormente nesta investigação, mais que não se esgotaram quanto aos sentidos que estamos procurando apresentar neste ponto de seu desenvolvimento. Achamos fundamental expor também nossa metodologia a respeito deste trabalho com termos e definições. Não é o nosso afã elaborar e expor noções fixas ou já estabelecidas sobre arte interventiva ou Patrimônio. Achamos que estes conceitos já foram esclarecidos intrinsecamente, ou estiveram sempre inclusos nos debates apresentados sobre arte, política e cultura, isto é, no decurso deste estudo foram se definindo pouco a pouco as condições para entender como estavam sendo elaborados pelos artistas, através de suas operações, e pelos articuladores de sentido de tais ações os conceitos de herança, tradição, patrimônio. No entanto, neste terceiro capítulo achamos conveniente sublinhar algumas considerações importantes para tornar mais evidente nossa postura frente a cada uma destas noções e apresentar uma idéia articuladora de sentidos entre a Arte e o Patrimônio.

Algumas considerações terminológicas.

Quando trabalhamos com intervenções, nos relacionamos com obras inseridas num espaço específico as quais, graças ao que chamamos de dispositivo artístico, vão apresentar uma problemática. Denominamos problemática, no sentido estrito de análise de obras, ao conjunto de disjuntivas que possui uma obra e que, como analistas, tentamos isolar com uma metodologia adequada, na procura de sentido. Sublinhando a premissa de que toda obra de arte abrange um problema de uma perspectiva formal, da sua técnica, como a perspectiva da imagem que propõe, de seu tema e da perspectiva dos contextos sociais ou históricos que a caracterizam, as obras de arte abrangem um conteúdo ou carga semântica. O significado de uma obra é aquilo que chamamos de problemática, e a partir do exercício de análise e isolamento destas, estudadas em cada intervenção, podemos construir uma interpretação que busca conter o sentido das propostas dos artistas.

Existem obras, em artes visuais, onde o espectador, como parte do contexto, faz parte da obra. As intervenções que são objeto deste estudo vão determinar como operações de interferência geram modificações parciais e esporádicas, ou efêmeras, de um espaço público particular, mas além de intervir o espaço num sentido estético, estrutural e organizacional, elas vão interferir essencialmente nas relações sociais que determinam a lógica desses espaços, espaços urbanos, públicos. Estas obras são consideradas como vias de produção simbólica do espaço urbano, vias que tanto expõem quanto mediam as tensões preexistentes nas relações sociais do seu contexto. Assim, através da apresentação do contexto social, da lógica dos espaços intervindos e das estratégias que cada artista utiliza nas suas operações, tentamos desvelar sentidos, formas de relacionamento e ordens de uma sociedade ou cultura particular. Com isto, propomos que o estudo de intervenções artísticas num espaço urbano, público, um espaço regulamentado e restringido em particular como o foi a realidade chilena entre os anos '73 e '89, busca a partir de exercícios de análise e interpretação entender os novos modos de contribuição da arte contemporânea para a construção social. Que forma de trato com o social propõem estas manifestações naquelas interferências?, Como se articulam a respeito do social, ou numa ordem social particular? Vamos considerar mais antecedentes sobre a natureza interventiva das obras antes de propor possíveis respostas a estas questões.

A natureza destas operações interventivas possui uma matiz temporal e ideológica particular, são manifestações efêmeras, se constituíram como estratégias, o que no primeiro capítulo foi desenvolvido como característica de uma arte de “emergência”, obras críticas, questionadoras da ordem estabelecida como norma, se conceberam na contramão do sistema político opressor. Assim, nasceram para se desvanecer ou desativar em pouco tempo. Não tinham mais alternativas do que mascarar intenções através de diversas estratégias de manipulação dos signos e, ao mesmo tempo, se constituir e desenvolver técnica e formalmente em poucas horas ou intervalos de tempo, fugindo da possível censura ou perseguido pelo regime ditatorial, tanto literal como metaforicamente¹⁴².

A partir das reflexões que surgiram no decorrer deste estudo sobre as operações em questão, como sua natureza, gestação, interpretação, e suas diversas implicações, tentamos criar uma proposta sobre a transcendência político-social e artística destas ações-obras, fundadas em discursos comprometidos politicamente e também artisticamente, já que a experimentação com os novos tipos de suporte que significaram e propiciaram estas operações significo uns dos principais referentes para o desenvolvimento do conceitualismo e das artes gráficas no Chile¹⁴³. Estas obras e a proposta crítica que enunciavam são um contraponto e alternativa à dimensão opaca e muda da sociedade pós-golpe militar no Chile.

Pensar no desenvolvimento da arte no Chile nestes últimos vinte anos, ou seja a partir da década dos '90, constatamos como operações artísticas relacionadas à intervenção de espaços públicos com um compromisso crítico e politizado, respeitando as diferenças com as intervenções da “Escena de Avanzada”, se fazem mais e mais freqüentes. Com isto se demonstra que as ações dos artistas e das pessoas que participam no desenvolvimento das obras fazem parte desses espaços públicos. Não são institucionalmente políticas, não deixaram de ser políticas e –possivelmente- até mais eficazes que muitas outras amparadas por instituições e circuitos institucionalizados.

¹⁴² Dizemos literalmente como no caso das operações da intervenção “NO +”, e metaforicamente no sentido de como a interpretação crítica da obra devia fugir da restrição que imponha a censura, apresentando-se a través de estratégias de mascaramento de sentido.

¹⁴³ Não podemos deixar de mencionar como outro dos momentos importantes, como influencia previa ao conceitualismo, a tendência informalista do grupo Signo dos anos '60 no Chile, tanto pela potencia em quanto a técnicas e problemas artísticos, quanto a sua inscrição na Historia da Arte no Chile.

Expor algumas observações a partir de estudos de geografia e de sociedade pode ser significativos e trazer luz a problemas relacionados à natureza das obras desta pesquisa. No obra; “*Ciudades Expuestas: una taxonomía de lo público en arte*”, de Moreira Marques (2008), expõe como nas últimas décadas do século XX muitas obras de carácter publico, que trabalhavam o espaço publico, herdaram detalhes visuais de influencias anteriores, sem aprofundar em argumentações teóricas, sociológicas ou conceituais. Quer dizer, sem abordar a problemática, que essas influencias significavam dentro e fora de seu contexto. As questões de visibilidade e grande exposição que significava a criação de uma arte em espaços públicos, a grande escala sem dúvida oferecia à arte um rico campo de experimentação, assim como traziam um complexo tramado de problemas formais, estruturais e teóricos. Porém, como muitas vezes aconteceu no Sistema de Arte, a institucionalização dessas operações de arte pública podia significar problemas interessantíssimos, criou uma nova versão do que a autora chama de *embelissement* (embelezamento, noção relacionada à aparência):

Integrante de projetos de marketing de cidades, a prática de localizar obras de arte em lugares públicos é com frequência acompanhada de discursos simplistas de humanização de áreas novas ou antigas da cidade, de alguma maneira em situação marginal. É, ao mesmo tempo, herança do desejo clássico de monumentalização, pertencente a uma época histórica quando ainda se podia falar de valores fixos gerais.¹⁴⁴
[Tradução Livre]

Considerando a citação anterior poderíamos articular estas propostas com nosso objeto, dizendo que, primeiro, até aqueles “discursos simplistas de humanização de áreas...” significam uma estratégia que tem tudo a ver com intenções políticas, tanto no sentido estrito de políticas públicas quanto no sentido mais amplo de intervir ou interferir numa lógica organizacional especifica com uma motivação articulada.

Relacionando a questão da monumentalização dos espaços através de obras de arte, diríamos que as obras chilenas analisadas neste estudo vão operar, pelo contrario, numa realidade onde o monumental estava sendo problematizado, produto de uma quebra ou queda de todos aqueles valores entendidos como “fixos”, uma realidade que

¹⁴⁴ “Integrante de proyectos de *marketing* de ciudades, la práctica de ubicar obras de arte en lugares públicos es a menudo acompañada de discursos simplistas de humanización de áreas nuevas o antiguas de la ciudad, de alguna manera en situación marginal. Es, al mismo tiempo, herencia del deseo clásico de monumentalización, perteneciente a una época histórica cuando todavía se podía hablar de valores fijos generales” MOREIRA MARQUEZ, Renata. *Ciudades Expuestas: una taxonomía de lo público en arte*. **Scripta Nova**. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2008, vol. XII, núm. 270 (67) [ISSN: 1138-9788]. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-67.htm>>. Acesso em: 30 mai. 2011.

começava a operar nessa época através do fragmento, a desconstrução e a recomposição do real. É dizer, desde o que chamaremos de discurso da crise. Nesse sentido, as obras não tinham sido propostas ou pensadas a partir de narrativas monumentais sobre uma história de “valores fixos”, grandiloqüente, partiam da proposta de uma perda de sentido, de desconfiança e problematização de tudo herdado como certo e verdadeiro, frente à queda de um sistema social na sua totalidade. Desta maneira, chegamos a distinguir como o sentido de “o público”, ao nos referir a estas obras interventivas no Chile da ditadura, vai estar determinado por um caráter particular que achamos fundamental problematizar. Para chegarmos a isso, vamos apresentar antes alguns estudos que problematizem o conceito de “o público” na arte contemporânea, tanto desde a disciplina mesma quanto desde outras áreas, por exemplo, a geografia.

3.1 Uma aproximação à dimensão pública da arte contemporânea

Considerando a importância do espaço público, achamos importante apresentar uma premissa sobre arte pública que pode ser esclarecedora, citando Moreira: “A dimensão pública da arte contemporânea não se baseia simplesmente na relação física da obra com seu lugar público na cidade, mas se constrói sob sua dimensão espacial sistêmica”¹⁴⁵ [Tradução Livre], ou seja, do espaço como engrenagem, onde diversos agentes podem intervir, significá-lo e significar-se em termos relacionais. O estudo de “o público” representa, em termos teóricos, uma complexidade enquanto sistema, engrenagem de diversos agentes e atuantes já que, parafraseando a autora, este carregaria tanto suas paisagens visíveis quanto forças invisíveis de atuação:

É necessário esclarecer também que o termo público não quer dizer a audiência ou os espectadores da arte, senão o conjunto de redes que conformam o território público, tanto nos seus aspectos visíveis quanto invisíveis, naquela idéia já referida de *assemblage*.¹⁴⁶ [Tradução Livre]

¹⁴⁵ “La dimensión pública del arte contemporáneo no se basa simplemente en la relación física de la obra con su sitio público en la ciudad, sino se construye bajo su dimensión espacial sistémica”

¹⁴⁶ “Es necesario aclarar también que el término público aquí no quiere decir la audiencia o los espectadores del arte sino el conjunto de redes que forman el territorio público, tanto en sus aspectos visibles cuanto invisibles, en aquella idea ya referida de *assemblage*”. MOREIRA MARQUEZ, Renata. Ciudades Expuestas: una taxonomía de lo público en arte. **Scripta Nova**. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2008, vol. XII, núm. 270. [ISSN: 1138-9788] Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-67.htm>> Acesso em: 30 mai. 2011.

Assim, nesse *assemblage*¹⁴⁷ de agentes que significam, determinam e se envolvem no público, -continuando com a lógica de Moreira- podemos achar diferentes formas de experiências de apreensão ou ocupação do espaço através da arte, em obras que significam uma interferência:

1) As experiências do público como *localização*, remetendo especificamente àquelas experiências onde a cidade é utilizada como ponto de exibição, como suporte em termos principalmente estéticos e estruturais. Este tipo de experiência do público é testemunha do esvaziamento das redes, quando a cidade é utilizada somente como ponto de exibição e, nesse contexto ingressa sem dúvida os efeitos do mercado já que, segundo estas propostas, a arte pública não pode ser pensado fora do Sistema de Arte:

Na atualidade os únicos valores gerais achados na paisagem parecem ser aqueles ditados pelo mercado, e ali o consumo figura como a experiência urbana mais pretensamente potente. Para a arte parece sempre ter existido um público, com frequência elitista e iniciado; é uma ilusão pensar na arte pública como uma prática sem vínculos com o sistema de arte, isto é, seu valor de uso quase nunca supera seu valor de mudança. Nesse contexto mercantilista, o público não passa de uma questão de localização (...) o público executado como localização trata a cidade como múltipla vitrine: para o artista, a extensão de seu mapa de colecionadores; para a cidade, uma imagem de atualidade e um verniz cultural; para os turistas, esses habitantes temporários consumidores da cidade, um ponto a mais no espetáculo.¹⁴⁸ [Tradução Livre]

2) O público como *processo e negociação*; que retoma a esfera pública com seus conflitos e a complexidade de suas vozes, tentando fazer emergir discursos, revelar possibilidades e impossibilidades. Esta seria a experiência do público na qual se emolduram as obras de arte no Chile que analisadas neste estudo, ou ao menos às que mais se aproximariam, já que a dimensão pública que atravessa suas operações é um “público” condicionado e complexo em termos relacionais, sociais, principalmente pelo

¹⁴⁷ *Assemblage* é, em termos técnicos, uma junção de elementos num conjunto maior, onde sempre é possível identificar que cada peça é compatível e considerada obra. O termo é considerado e utilizado em artes em relação à descrição de estruturas ou montagens, porém tem um sentido anti –estrutural. Utiliza-se, em general, para falar em relação a ações ou obras relacionadas à emergência, à heterogeneidade, o descentrado, etc., Há outros conceitos relacionados, como o *collage*. Estes termos se utilizaram para dar a este tipo de valores uma substancialidade em termos analíticos. Na atualidade, o conceito se vale de uma popularidade talvez devido à obra de Deleuze e Guattari.

¹⁴⁸ “Hoy en día, los únicos valores generales hallados en el paisaje parecen ser aquellos dictados por el mercado, y allí el consumo figura como la experiencia urbana más supuestamente potente. Para el arte parece siempre haber existido un público, a menudo elitista e iniciado; es una ilusión pensar en el arte público como una práctica sin vínculos con el sistema de arte, es decir, su valor de uso casi nunca supera su valor de cambio. En ese contexto mercantilista, lo público no pasa de una cuestión de ubicación (...) Lo público empleado como ubicación trata la ciudad como múltiple escaparate: para el artista, el agrandamiento de su mapa de coleccionistas; para la ciudad, una imagen de actualidad y un barniz cultural; para los turistas, esos habitantes temporales consumidores de la ciudad, un punto más en el espectáculo”. MOREIRA MARQUEZ, Renata. In Op. Cit.

processo político que o determinou ou mais bem o conflituou. Assim, o termo *público* faz sentido quanto espaço social, já que nestas práticas o que está em jogo é a intervenção própria do social dentro dessas redes, já que o artista transpassa a operatividade em termos estéticos e cria uma interferência nas relações que se geram e entrecruzam num espaço determinado, tendo que assumir uma postura como “negociação” ao manipular tal interferência:

(...) o que parece mais interessante e arriscado não é o resultado ou o produto da obra, quanto o processo ou a negociação que nasce das respostas à seguinte pergunta: como entrar nas redes sociais da cidade?(...) Quando a arte decide procurar novas interações com espaços fora do sistema controlado dos museus e galerias, vemos que procura refletir e declarar a possibilidade, os limites e as especificidades do público. Isso também implica uma ampliação da audiência, mas a audiência é entendida como parte de uma esfera pública mais ampla. Para estudar o público além da localização é necessário resgatar o papel de pesquisador e negociador que teve um dia o artista.¹⁴⁹[Tradução Livre]

3) O público entendido como *corografía* ou lugar de estudo, tenta abranger uma série de práticas artísticas que aproximam a arte das investigações geográficas e geopolíticas atuais, fazendo-nos repensar a arte pública depois da experiência repetida de territórios de intolerância mundial. Essa idéia nos faz pensar na arte pública além da idéia de arte em espaços públicos da cidade, senão na arte como prática *corográfica*. A autora esclarece este termo assim:

A corografía é entendida como a descrição de uma região incluindo, além das informações físicas, dados históricos, mitológicos, etnográficos, etc. Se pensarmos que hoje, de maneira diferente das *chorographies* de muitos séculos atrás, as ferramentas de descrição, observação e enunciação de uma região são bem mais diversas e amplas, podemos entender alguns trabalhos de arte como prática de corografía no contexto da "descrição densa". Hal Foster indicou os perigos de uma prática pseudo etnográfica da arte, baseada, entre outros impulsos, num uso horizontal do presente sem conexões verticais com a memória histórica, na ameaça do mecenato ideológico e na fantasia do "outro".¹⁵⁰[Tradução Livre]

¹⁴⁹ "(...) lo que parece más interesante y arriesgado no es el resultado o el producto de la obra, sino el proceso o la negociación que nace de respuestas a la siguiente pregunta: ¿cómo entrar en las redes sociales de la ciudad?(...) Cuando el arte decide buscar nuevas interacciones con espacios fuera del sistema controlado de los museos y galerías, vemos que busca reflexionar y testar la posibilidad, los límites y las especificidades de lo público. Eso también implica un alargamiento de la audiencia, pero la audiencia es entendida como parte de una esfera pública más amplia. Para estudiar lo público más allá de la ubicación es necesario rescatar el papel de investigador y negociador que ha tenido un día el artista". Idem. In Op. Cit.

¹⁵⁰ "La corografía es entendida como la descripción de una región incluyendo, además de las informaciones físicas, datos históricos, mitológicos, etnográficos, etc. Si pensamos que hoy, de manera distinta de las *chorographies* de hace muchos siglos, las herramientas de descripción, observación y enunciación de una región son mucho más diversas y amplias, podemos entender algunos trabajos de arte como práctica de corografía en el contexto de la "descripción densa". Hal Foster ha indicado los peligros de una práctica

4) Trabalhos que tratam o público como *mapeado* apresentam a idéia do mapa como escritura crítica de navegação ou corporalização do discurso espacial, desenvolvendo o relato e a reorganização necessária do real:

A própria dimensão da linguagem e tradução do espaço presente na confecção dos mapas já os aproxima da arte quanto meio de apresentação. Sabemos que o mapeado constrói discursos sobre o espaço e que, historicamente, os mapas nunca foram inocentes. A cartografia fala a língua de seu tempo e, além disso, detalha os percursos e interesses das linhas de poder atuantes. O processo de tradução espacial elaborado pela arte produz, de maneira também não inocente, mas exacerbando o caráter crítico do mapeado, evidência de camadas invisíveis do *assemblage* cartográfico, um cruzamento subjetivo de distâncias e dados objetivos reais.¹⁵¹ [Tradução Livre]

5) O *público virtual* que, segundo a autora, é uma contradição vivida e ao mesmo tempo um desafio para a idéia de espaço público. Neste ponto é interessante como se propõe a problemática do real-virtual em sentidos artísticos:

A emergência dos aparelhos de medição e conexão do real com o virtual tais como o GPS, o olho onisciente do satélite e o território da Internet cada vez mais aparecem em trabalhos de arte que tentam decifrar esses novos velhos mundos.¹⁵² [Tradução Livre]

Através destas apreciações e aproximações aos sentidos do público, e seus efeitos em termos artísticos, construídas a partir das propostas de Moreira, tentamos defender a idéia que na atualidade as práticas de arte contemporânea que operam a partir da relação entre o espaço e o homem, uma sociedade, um sistema, se constituem como um exercício problemático e de caráter transdisciplinar. Citando o crítico de arte Nicolas Bourriaud, “a urbanização da arte contemporânea é um fenômeno que joga com a necessidade de aproximar a arte da vida cotidiana em vez de localizá-la num lugar simbólico e autônomo”¹⁵³. Interessante de colocar, e nesse sentido surge uma dúvida

pseudo etnográfica del arte, basada, entre otros rasgos, en un uso horizontal del presente sin conexiones verticales con la memoria histórica, en la amenaza del mecenazgo ideológico y en la fantasía del "otro". Idem. In Op. Cit.

¹⁵¹ “La propia dimensión de lenguaje y traducción del espacio presente en la confección de los mapas ya los acercan del arte en cuanto medio de presentación. Sabemos que el mapeado construye discursos sobre el espacio puesto que, históricamente, los mapas nunca han sido inocentes. La cartografía habla la lengua de su tiempo y, además, detalla los recorridos y intereses de las líneas de poder actuantes. El proceso de traducción espacial elaborado por el arte produce, de manera tampoco inocente pero exacerbando el carácter crítico del mapeado, la puesta en evidencia de capas invisibles del *assemblage* cartográfico, un cruce subjetivo de distancias y datos objetivos reales”. Idem. In Op. Cit.

¹⁵² “La emergencia de los aparatos de medición y conexión de lo real con lo virtual tales como el GPS, el ojo omnisciente del satélite y el territorio de la Internet cada vez más aparecen en trabajos de arte que intentan descifrar esos nuevos viejos mundos”. Idem. In Op. Cit.

¹⁵³ “la urbanización del arte contemporáneo es un fenómeno que juega con la necesidad de aproximar el arte de la vida cotidiana en vez de ubicarla en un lugar simbólico y autónomo”. Idem. In Op Cit.

sobre essa aproximação, pode esta se considerar uma finalidade de tom romântico¹⁵⁴, ou anacrônico? Devemos lembrar o conteúdo romântico da utopia da vanguarda histórica com sua proclama “arte é vida”, a arte como *práxis* vital.

Em termos práticos, incorporar o espaço aos problemas da arte além dos sentidos estéticos e estruturais, das formas e da composição, significa sem dúvida um desafio em que entram em jogo diversas complexidades do urbano, sobretudo em termos geográficos, antropológicos e políticos o que nós dirige a mais uma pergunta: é possível pensar “o público” e sua intervenção através de operações de arte fora do âmbito das políticas culturais?

Porém, o interessante nesta reflexão é pensar como é possível também que a arte, nesse movimento de conjugação como o espaço, no seu sentido mais amplo, possa abrir brechas conceituais que signifiquem a possibilidade de dominar sentidos internos do sistema espacial, Moreira defende o seguinte:

A arte hoje está tão acoplada a uma prática espacial que com frequência se sobrepõe a ela e se transforma em sujeito, em lugar de objeto. A pesquisadora Anna Maria Guasch fala da presença do prefixo "geo" e seu desafio à história da arte e aos estudos culturais de incorporá-lo. A crítica Lucy Lippard, por sua vez, disse que na última década escreveu menos sobre arte e cada vez mais sobre o "lugar" e seus diferentes rasgos. As cidades são expostas em seus diversos níveis de *assemblage* por intermédio do dispositivo da arte; em vez de metas ou representações, a arte cria impressões de entendimento e taxonomias complementares que fazem parte do sistema espacial.¹⁵⁵
[Tradução Livre]

Finalmente, é importante sublinhar como os rendimentos, em termos artísticos, destas relações entre arte e espaço público podem fugir das estatísticas, tanto trabalhando em espaços institucionais quanto se desenvolvendo e ocupando as ruas:

(...) o âmbito público não garante a ampliação de seus espectadores nem a eficácia de suas metas. A arte cria momentos críticos no espaço onde se pode falar de uma micro-geografia. O prefixo "micro" não quer referir-se à escala do lugar em estudo, senão à escala da percepção e da ação. O que alimenta as redes poéticas é, no dizer de Michel de

¹⁵⁴ No sentido estrito do romanticismo como corrente estética e filosófica, considerado como o ingrediente utópico da Vanguarda, que se refletia no conteúdo ainda ideológico e utópico do seu programa, onde a finalidade era a mudança da realidade a través da arte.

¹⁵⁵ “El arte hoy está tan acoplado a una práctica espacial que a menudo se sobrepone a ella y se transforma en sujeto en lugar de objeto. La investigadora Anna Maria Guasch habla de la presencia del prefijo "geo" y su desafío a la historia del arte y a los estudios culturales de incorporarlo. La crítica Lucy Lippard, por su vez, ha dicho que en la última década ha escrito menos sobre arte y cada vez más sobre el "lugar" y sus distintos rasgos. Las ciudades son expuestas en sus diversos niveles de *assemblage* por intermedio del dispositivo del arte; en vez de hitos o representaciones, el arte crea huellas de entendimiento y taxonomías complementarias que forman parte del sistema espacial”. Idem. In Op. Cit.

Certeau, certos procedimentos microbianos no território da cidade.¹⁵⁶
[Tradução Livre]

Poderíamos concluir, relacionando estes assuntos com nosso objeto de estudo, que o aspecto da ordem social em que se articulam as intervenções analisadas tem a ver com as lógicas sociais de controle que já estavam sendo impostas por outro aparato, o aparato autoritário, com suas estratégias de silenciamento, de censura e repressão. As obras vão operar no espaço público através de uma subversão dos próprios signos e códigos da linguagem, para assim criar uma re-significação da realidade. Assim, a superfície pública que opera vai ser uma superfície meta-intervinda, primeiro pelo poder do Estado e segundo, pelas operações de arte em questão. A arte do CADA e de Rosenfeld se pretende como dispositivo atuante que tenta interferir e reinventar essa superfície pública e as relações sociais que a determinam e tencionam.

A partir desta consideração, propomos um olhar a partir da arte contemporânea que vai aportar mais sentidos sobre estas operações e sua articulação a respeito do espaço. Uma vez problematizado o conceito de espaço público vamos refletir sobre essas relações sociais que estão sendo o verdadeiro lócus destas operações. Para isso, achamos propício apresentar uma aproximação ao conceito de *site specific* na arte contemporânea.

¹⁵⁶ “(...) el ámbito público no garantiza la ampliación de sus espectadores ni la eficacia de sus metas. El arte crea momentos críticos en el espacio donde se puede hablar de una micro-geografía. El prefijo "micro" no quiere referirse a la escala del lugar en estudio, sino a la escala de la percepción y de la acción. Lo que alimenta las redes poéticas son, al decir de Michel de Certeau, ciertos procedimientos microbianos en el territorio de la ciudad”. Idem. In Op. Cit.

3.2 . Uma aproximação ao conceito de ‘site specific’ na arte contemporânea.

*A obra tinha sido concebida para aquele lugar,
tinha sido construída naquele lugar e
tinha entrado a fazer parte dele alterando a natureza do mesmo.
Transladá-la significaría, nem mais nem menos,
que a obra deixaria de existir.*¹⁵⁷

(Douglas Crimp, “La redefinición de la especificidad espacial” ,1992)
[Tradução Livre]

Consideramos fundamental expor uma aproximação à noção de *site specific* para construir uma leitura fundamentada e com argumentos coerentes sobre as obras em questão. A partir da natureza artística das obras, consideramos adequado citar leituras e teorias provenientes do campo da arte contemporânea. Como foi anteriormente proposto, não podemos falar de arte interventiva sem esclarecer de onde estamos considerando “o público”, bem como não podemos deixar de lado a noção de espaço em quanto espaço social, e neste último mais do que propor uma definição achamos esclarecedora a observação e exposição do sentido em que está sendo determinante esse contexto social particular para a natureza e repercussão destas obras.

Em termos gerais, diremos que o termo ou conceito de campo/sítio específico é utilizado em estudos e discursos sobre arte contemporânea em referencia a obras criadas de acordo com um ambiente e com um espaço determinado. Descreveríamos assim, inicialmente, que esta noção tem a ver com a relação entre a obra e seu local e ambiente, o que vai significar, na História da Arte e na perspectiva da história dos recursos representacionais, uma superação em termos de representação, já que a paisagem não vai ser representada, mas a questão vai ser a própria obra, e aonde esta vai se enraizar. A obra vai poder re-significar a essa paisagem e ser transformada também por ela. Em termos simples, poderíamos citar uma definição que diz sobre *site specific*:

Faz referencia a uma obra de arte desenhada especificamente para uma locação particular e que possui uma inter-relação com o lugar. Se for removida do lugar perderia a totalidade do seu significado ou uma parte substancial dele. Sítio específico é utilizado em obras de

¹⁵⁷“La obra había sido concebida para aquel lugar, había sido construida en aquel lugar y había entrado a formar parte de él alterando la naturaleza del mismo. Trasladarla significaría, ni más ni menos, que la obra dejaría de existir”.

instalação, assim como em instalações de sítio específico, e Land Art é sítio específico quase por definição.¹⁵⁸ [Tradução Livre]

Assim, “trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada”¹⁵⁹. Nesse sentido, a noção de site specific liga-se à idéia de arte ambiente que demonstra, como foi mencionado, a tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço, incorporando-o à obra e/ou transformando-o-, seja ele um espaço natural ou o espaço da galeria de arte, museu ou áreas urbanas:

Relaciona-se de perto à chamada *land art*, que inaugura uma relação com o ambiente natural. Não mais paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é o *locus* onde a arte se enraíza. O espaço físico - deserto, lago, canyon, planície e planalto - apresenta-se como campo em que artistas realizam intervenções precisas.¹⁶⁰

A respeito da origem ou contexto histórico do conceito de campo/ sítio específico, diremos que este trabalho com o espaço vai se introduzir e popularizar nos anos sessenta, com o Minimalismo, existindo uma posição frente à consciência do espaço própria dessa tendência:

Quando a especificidade espacial foi introduzida na arte contemporânea pelo minimalismo de mediados dos sessenta, o que se questionava era o idealismo intrínseco na escultura moderna, sua cumplicidade com as expectativas do espectador a respeito das leis internas da escultura. Os objetos minimalistas redirecionavam a consciência para si mesma e para as condições do mundo real que a fundam. Partia-se de que as coordenadas de percepções não se estabeleciam exclusivamente entre o espectador e a obra, senão entre o espectador, a obra e o lugar em que ambos habitavam.¹⁶¹ [Tradução Livre]

¹⁵⁸“Refers to a work of art designed specifically for a particular location and that has an interrelationship with the location. If removed from the location it would lose all or a substantial part of its meaning. Site-specific is often used of installation works, as in site-specific installation, and Land art is site-specific almost by definition”. TATE GALLERY. Disponível em:

<<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=276>> Acesso em: 10 jan. 2011.

¹⁵⁹ITAÚ CULTURAL. Site specific. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419> Acesso em: 10 jan. 2012.

¹⁶⁰ ITAÚ CULTURAL. Site specific. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419> Acesso em: 10 jan. 2012. Podemos acrescentar a esta citação os seguintes exemplos: “em *Double Negative* [Duplo Negativo], de 1969, em que Michael Heizer (1944) abre grandes fendas no topo de duas mesetas do deserto de Nevada, ou em *Spiral Jetty* [*Pier ou Cais Espiral*], que Robert Smithson (1938 - 1973) constrói sobre o Great Salt Lake, em Utah, Estados Unidos, em 1971” In Op. Cit.

¹⁶¹ “Cuando la especificidad espacial fue introducida en el arte contemporáneo por el minimalismo de mediados de los sesenta, lo que se cuestionaba era el idealismo intrínseco en la escultura moderna, su complicidad con las expectativas del espectador respecto a las leyes internas de la escultura. Los objetos *minimal* redireccionaban dicha consciencia hacia sí misma y hacia las condiciones del mundo real que la

A partir desse marco, contextualizando-nos especificamente na intencionalidade da arte *Minimal*, diríamos que inicialmente, estas estratégias de incorporação do lugar dentro do âmbito da percepção da obra só conseguiram ampliar o idealismo da arte a seu meio espacial, já que de alguma maneira a questão continuava sendo uma problemática própria das leis internas da escultura e o lugar se entendia como específico exclusivamente a partir do ponto de vista formal, era um espaço abstrato, estetizado, ainda preso das intenções da arte moderna por se universalizar, o que denuncia as suas ligações com o mercado da arte e os bens de consumo:

A condição material real da arte moderna, mascarada depois de sua pretensão de universalidade, era, por tanto, a de um bem de luxo enormemente especializado. Gerado sob o capitalismo, a arte moderna está imerso no mesmo sistema de consumo do que nada pode escapar totalmente. Ao aceitar acriticamente os “espaços” de circulação de consumo institucionalizado da arte, o *Minimal* não podia revelar nem resistir-se às condições materiais ocultas da arte moderna.¹⁶²[Tradução Livre]

É possível considerar que o objetivo das primeiras expressões ou de alguns setores que trabalhavam a especificidade espacial estava associada a idéias puramente estéticas. Nelas, não existia uma análise e resistência à institucionalização da arte dentro do sistema de comércio representado por espaços como as galerias de arte, os museus, as instituições privadas, até pelos grandes espaços públicos e lugares no exterior. Estes não estavam sendo aprendidos por essas expressões de arte como lugares complexos, quanto a dinâmicas sistêmicas e relacionais, ou em relação às suas singularidades, é dizer, não estavam sendo aprendidos por um olhar crítico, pelo que nelas, em resumo; “o lugar se entendia como específico exclusivamente desde o ponto de vista formal, era um espaço abstrato, estetizado”¹⁶³[Tradução Livre].

Focalizando o Museu, apesar da neutralidade que podia ser lhe atribuída como produto que se encontra fora do circuito comercial do qual faziam parte as galerias de arte, existe outra dimensão que também restringia esse espaço em sua qualidade de

fundan. Se partía de que las coordenadas de percepciones no se establecian exclusivamente entre el espectador y la obra, sino entre el espectador, la obra y el lugar en que ambos habitaban”. CRIMP, Douglas. La redefinición de la especificidad espacial. In: _____ . **Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de Arte y la Identidad.** Tradução: Eduardo García Agustín. Madrid: Akal, 2005, p.76.

¹⁶²“La condición material real del arte moderno, enmascarada tras su pretensión de universalidad, era, por tanto, la de un bien de lujo enormemente especializado. Generado bajo el capitalismo, el arte moderno está inmerso en el mismo sistema de consumo del que nada puede escapar totalmente. Al aceptar acriticamente los “espacios” de circulación de consumo institucionalizado del arte, el Minimal no podía revelar ni resistirse a las condiciones materiales ocultas del arte moderno”. Idem, In Op. Cit., p.77.

¹⁶³ “Si el lugar se entendía como específico exclusivamente desde el punto de vista formal, era un espacio abstracto, estetizado”. CRIMP, Douglas. In Op. Cit., p.77.

espaço público: o termo contradizia a natureza privada das expressões que ali se achavam, já que o Museu, ao conter uma narrativa subscrita a uma História da Arte particular, significava a monumentalização de expressões particulares como uma sucessão de nomes e estilos, que representavam individualidades:

O Museu, no entanto, na benevolência de sua neutralidade, simplesmente substitui o conceito comercial da galeria do bem de consumo privado pela noção ideologicamente construída de uma expressão individual privada. Isso ocorre porque o museu como instituição está construído para produzir e manter uma História da Arte reedificada baseada numa corrente de mestres geniais, que oferecem cada um sua visão privada do mundo.¹⁶⁴ [Tradução Livre]

Desta perspectiva, o Museu vai se contrapor a essa noção de espaço público para a importância da identidade individual dos autores, dos nomes da história, e vai sublinhar uma dinâmica de legitimação e de ordenamento próprio do “espaço museu” no seu caráter institucional. Essa era a problemática desse espaço na época.

Continuando com esta exposição sobre a noção de *site specific*, vai aparecer uma figura fundamental no seu desenvolvimento que é a do escultor Richard Serra. Na obra de Serra o tema é como a obra altera um lugar determinado, contrapondo aquelas considerações sobre as narrativas do Museu, não para a identidade de seu autor, pelo menos quanto à intencionalidade (os objetivos) do próprio escultor e seu discurso. Assim, frente à interferência dos espaços públicos através das obras, Serra diz que nessa operação as obras “passam a ser responsabilidade das pessoas”¹⁶⁵(p.83). Gera-se assim uma superação dessa condição inicial do *site specific*, que estava sendo restrita ao estético. Essa superação vai significar, em poucas palavras a própria posta em tensão do espaço que essa obra vai intervir ou interferir, até, no caso das obras de Serra, ser consideradas obras “contra” os espaços:

Em vez de inspirar-se servilmente nas condições formais dos espaços, como estavam começando a fazer as obras de especificidade espacial associadas idéias puramente estéticas, as esculturas de Serra não trabalhavam com os espaços, senão contra os espaços. (...) Ao forçar estas obras os limites extremos da capacidade estrutural, espacial, visual e de circulação, apontavam para um tipo diferente de especificidade espacial da arte: sua origem histórica específico no interior burguês. Já que se a forma histórica da obra de arte moderna se concebia por funcionar como enfeite do espaço interior privado, e o visitante do museu sempre podia imaginar um quadro de Picasso e

¹⁶⁴ “El Museo, sin embargo, en la benevolencia de su neutralidad, simplemente sustituye el concepto comercial de la galería del bien de consumo privado por la noción ideológicamente construida de una expresión individual privada. Ello ocurre porque el museo como institución está construido para producir y mantener una Historia del Arte reedificada basada en una cadena de maestros geniales, que ofrecen cada uno su visión privada del mundo”. Idem, In Op. Cit., p.83.

¹⁶⁵ “Una vez que las obras son instaladas en un espacio público, pasan a ser responsabilidad de la gente” Idem, In Op.Cit.,Loc. Cit.

uma escultura de Giacometti de novo no espaço privado, era muito menos cômodo imaginar um muro de aço dividindo em dois o quarto de estar de um.¹⁶⁶ [Tradução Livre]

No sentido próprio do espaço como sistema, diremos que neste tipo de expressões a concepção do espaço que está se colocando tem a ver com a rede de relações de que vozes participam nas dinâmicas de ocupação desse lugar particular. Assim, o espaço, além das suas condições espaciais, estruturais e estéticas, vai significar e abranger uma multiplicidade de agentes que determinam e condicionam tal lugar tanto em seus efeitos práticos, físicos, quanto nas relações de poder e nas negociações internas de tipo social:

Essas práticas têm como fim revelar as condições materiais da obra de arte, seu modo de produção e recepção, os apoios institucionais que permitem sua circulação e as relações de poder que representam ditas instituições; numa palavra, tudo aquilo que esconde o discurso estético tradicional.¹⁶⁷ [Tradução Livre]

Esta superação da concepção e do trabalho original com o espaço através do espaço específico vai ser proposta então, a partir do pensamento de Crimp como uma *redefinição*, e nela vai sobressair uma consciência mais aguda e crítica frente das lógicas sociais e um relato mais firme sobre as possíveis interferências que a arte pode realizar na realidade. Nas obras que apreendiam o espaço nesta dimensão problematizadora vai se ler a especificidade espacial, a partir de uma *redefinição* parafraseando o autor.

A partir desta aproximação¹⁶⁸ com a redefinição espacial na arte contemporânea vamos formular uma leitura do nosso objeto de estudo. Aqui o tema é como vamos aproximar de uma compreensão das obras a partir de uma base conceitual particular. Consideramos que algumas das relações entre arte e espaço presentes no *site specific* e sua redefinição podem ajudar-nos a revelar certos mecanismos das obras da “Escena

¹⁶⁶ “En vez de inspirarse servilmente en las condiciones formales de los espacios, como estaban comenzando a hacer las obras de especificidad espacial asociadas ideas puramente estéticas, las esculturas de Serra no trabajaban con los espacios, sino contra los espacios. (...) Al forzar estas obras los límites extremos de la capacidad estructural, espacial, visual y de circulación, apuntaban hacia un tipo distinto de especificidad espacial del arte: su origen histórico específico en el interior burgués. Ya que si la forma histórica de la obra de arte moderno se concebía por funcionar como adorno del espacio interior privado, y el visitante del museo siempre podía imaginar un cuadro de Picasso y una escultura de Giacometti de nuevo en el espacio privado, era mucho menos cómodo imaginar un muro de acero dividiendo en dos el cuarto de estar de uno”. CRIMP, Douglas. In Op. Cit.,pp. 80-81.

¹⁶⁷ “Tales prácticas tienen como fin revelar las condiciones materiales de la obra de arte, su modo de producción y recepción, los apoyos institucionales que permiten su circulación y las relaciones de poder que representan dichas instituciones; en una palabra, todo aquello que esconde el discurso estético tradicional”. Idem, In Op. Cit.,p.76.

¹⁶⁸ E sublinhamos *aproximação* já que não é uma análise específica e profunda sobre o tema, senão uma apresentação de pontos que vão ser produtivos e esclarecedores sobre nosso próprio objeto de estudo.

de Avanzada” chilena, especificamente referindo às três obras de caráter interventivo aqui analisadas.

Esclarecemos que temos trazido o *site specific* mais do que como referente direto, no sentido de influências, como ponto de partida já que o que vamos tentar realizar é extremar essa sentença da especificidade espacial levando-a a o que consideremos como especificidade *circunstancial*. Isto é, partir da importância de um espaço em sua qualidade sistêmica para chegar a concentrar-nos nas relações constitutivas dessa locação. Aqui sem dúvida vai importar o lugar, mas o fundamental para nós vai ser o entrelaçamento dos movimentos sociais e relacionais que vão determiná-lo, as quais vão significar e determinar uma dimensão também ideológica desses espaços. É como se remarcássemos a não-neutralidade dos espaços e declarássemos a radicalidade de suas conotações ideológicas, citando Serra, quando fazia referencia as condições de tipo espacial para suas obras: “Não existe nenhum lugar neutro. Todo contexto tem seu marco e suas conotações ideológicas. É só questão de grau. Únicamente exijo uma condição, e é que tenha densidade de tráfico humano”¹⁶⁹.

A apreciação sobre o grau ou intensidade dessas conotações ideológicas vai ser radical na análise de nossas obras. Assim, diremos que os lugares que foram objeto de intervenção eram significativos. Em primeiro lugar, como locações de uma cidade, mas de uma cidade, através de seus diversos espaços e sentidos, desarticulada em sua dimensão de liberdades públicas, vigiada. Em segundo lugar, pela complexidade das relações e das vozes que se entrecruzavam em cada um desses espaços. As obras foram uma interferência precisamente nessas ordens sociais.

Assim, poderíamos propor que intervir o lugar enquanto espaço físico significaria uma intervenção do espaço como instancia relacional e;

- Um espaço - cidade vai ser apreendida na sua dimensão urbana com todos os processos culturais e os imaginários dos que a habitam.
- Um espaço – Revista *Hoy* do Jornal La Tercera (do bloco de oposição)- na sua dimensão comunicativa e ideológica.

¹⁶⁹ “No existe ningún lugar neutro. Todo contexto tiene su marco y sus connotaciones ideológicas. Es sólo cuestión de grado. Únicamente exijo una condición, y es que haya densidad de tráfico humano”. CRIMP, Douglas. La redefinición de la especificidad espacial. In: _____ . **Posiciones críticas:** Ensayos sobre las políticas de Arte y la Identidad. Tradução: Eduardo García Agustín. Madrid: Akal, 2005, p.87.

- Um espaço - Museu MNBA na sua dimensão histórico cultural e principalmente patrimonial.
- Um espaço- muros da cidade: na sua dimensão comunicativa e organizacional.
- Um espaço- Avenida *Los Militares* na sua dimensão organizacional e estrutural.

As interferências realizadas pelas duas obras do Coletivo CADA e a de Rosenfeld tinham essa intencionalidade, a de apreender os espaços além da sua dimensão estética, mas como suporte num sentido estrutural, nas lógicas ideológicas que os atravessavam. Assim, em palavras de Neustadt aparecem os sentidos dessas interferências:

As ações de arte do CADA (1979) e -exemplarmente- o trabalho de L. Rosenfeld “Una milla de cruces sobre el pavimento”, propuseram interromper as rotinas normalizadoras do cotidiano urbano e alterar sua sintaxe repressiva de medos e acatamentos; transtornar a uniformidade passiva do social com as senhas fugitivas do contingente e o aleatório voltado materiais cênicos: textualidades disseminadas a esmo dos encontros de rua sem rumbo de autoria; gestualidades artísticas que, desprotegidas, esculpem-se ao vivo e ao vivo com a rua de profundidade móvel e instável; precários traços de significação que chamam precipitadamente à inter-subjetividade do risco e a incerteza da citação desconhecida, aleatoriamente coletiva.¹⁷⁰ [Tradução Livre]

A rua se apresentava assim com todo o seu zigzaguear e intensidades, como o cenário para as obras, superando o espaço privado do Museu, normatizado, institucionalizado pela ditadura. A inversão do olhar que se propõe o CADA tem a ver com essa inversão do espaço: as obras de dentro do Museu passam a se achar fora, no cotidiano do espaço público:

A rua responde ao tempo morto (estático) dos quadros do Museu e denúncia a convenção elitista da pintura reclusa no adentro seletivo da arte graças ao efeito de irrupção e disrupção que a performatividade comunitária de uma obra -acontecimento introduz, de surpresa, na seqüencialidade sob controle da ordem diária.¹⁷¹ [Tradução Livre]

¹⁷⁰ “Las acciones de arte del CADA (1979) y -ejemplarmente- el trabajo de L. Rosenfeld “Una milla de cruces sobre el pavimento”, se propusieron interrumpir las rutinas normalizadoras de la cotidianidad urbana y alterar su sintaxis represiva de miedos y acatamientos; trastocar la uniformidad pasiva de lo social con las señas fugitivas de lo contingente y lo aleatorio vuelto materiales escénicos: textualidades diseminadas al azar de los encuentros callejeros sin rumbo de autoría; gestualidades artísticas que, desprotegidas, se esculpen *en vivo* y *en directo* con la calle de trasfondo móvil e inestable; precarios trazos de significación que llaman disparadamente a la intersubjetividad desde el riesgo y la incertidumbre de la cita desconocida, azarosamente colectiva”. NEUSTADT, Robert. **CADA DÍA: la creación de un arte social**. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001, p.171.

¹⁷¹ “La calle contesta el tiempo muerto (estático) de los cuadros de Museo y denuncia la convención elitista de la pintura reclusa en el adentro selectivo del arte gracias al efecto de irrupción y disrupción que la performatividad comunitaria de una obra-acontecimiento introduce, sorpresivamente, en la linealidad bajo control del orden diario. NEUSTADT, Robert. **CADA DÍA: la creación de un arte social**. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001, p.172.

Assim, estas obras vão operar, como antes tentamos defender, no terreno da especificidade circunstancial, tencionando as instancias relacionais dos espaços:

Por outro lado, o CADA tensionou até o extremo a complexidade das relações entre oficialidade, margens e instituições, ao ter procurado desprezar sua vontade anti-ditadura em redes de intervenção pública que superavam as faixas minoritárias da crítica artística e se expandiam para a divulgação massiva de diversos suportes de socialização (a rua, as fábricas e os bairros, as páginas de meios de comunicação, etc.) que a especializaram de maneira múltipla. Ao ocupar esta multiplicidade urbana de tramas relacionais e situacionais que disseminavam seus enunciados pelas brechas do cotidiano do poder, o contra discurso do CADA se deslocou pelas zonas de risco onde corpos e signos em dissidência sacudiam as rotinas comportamentais e perceptuais dos transeuntes cativos de múltiplas aprendizagens e disciplinamentos coercivos.¹⁷²[Tradução Livre]

Visualizamos, desta maneira, como os espaços onde aconteceram e se geraram as interferências do CADA e de Rosenfeld eram lugares carregados de conotações políticas, produto da imposição das gramáticas de poder da ditadura. Tornando assim, ainda mais complexas as negociações internas dentro desses espaços públicos. Estas considerações levam a propor uma leitura que, valendo-se e partindo do conceito de *site specific*, desloca-se, para acabar considerando nosso objeto de estudo em base à singularidade de seu trabalho com o espaço público: o lugar específico vira circunstância específica, e assim partimos da apresentação de uma especificidade espacial para terminar defendendo como principal caráter das obras sua *especificidade circunstancial*. Achamos que tanto as operações de arte quanto os discursos que surgem a partir delas (ou na consideração das obras como discursos, enunciados), vai sobrepor esta carga circunstancial por sobre a ocupação ou intervenção dos espaços, já que estes espaços estavam sendo determinados pela potencia da sua carga social e ideológica.

¹⁷² “Por otro lado, el CADA tensionó hasta los extremos la complejidad de las relaciones entre oficialidad, márgenes e instituciones, al haber buscado desplegar su voluntad antidictatorial en redes de intervención pública que desbordaban las franjas minoritarias de la crítica artística y se expandían hacia la masividad de diversos soportes de socialización (la calle, las fábricas y las poblaciones, las páginas de medios de comunicación, etc.) que la espacializaron múltiplemente. Al ocupar esta multiplicidad urbana de tramas relacionales y situacionales que diseminaban sus enunciados por las rendijas de la cotidianidad del poder, el contradiscurso del CADA se desplazó por las zonas de riesgo donde cuerpos y signos en disidencia sacudían las rutinas conductuales y perceptuales de los transeúntes cautivos de múltiples aprendizajes y disciplinamientos coercitivos”. Idem, In Op. Cit., p 174.

3.3. O Discurso da Crise como referente e ponto de partida

Como anunciamos, ao apresentar as relações entre a arte interventiva e o Patrimônio, a partir de definições específicas de ambos os termos, consideramos que estas relações foram sendo constituídas ou se fazendo visíveis em diversos momentos desta investigação, mas principalmente ao referir-nos como estava se desenvolvendo o problema social, no manejo das informações e controle social, ao referir-nos às operações de arte em particular e seus enunciados e ao problematizar os conceitos de tradição, história, arte e política, ao longo destes capítulos. Assim, visualizamos algumas luzes e traçamos alguns caminhos para solidificar esta articulação em termos teóricos. Repassemos através de algumas citações de artistas, sociólogos, críticos, produtores teóricos em geral da cena artística, como eram entendidos os conceitos antes mencionados, para concluir em que sentido pode se articular com significados patrimoniais.

A primeira consideração que podemos vislumbrar é como estas obras, em seu conjunto, surgiram e se articularam a partir do que consideraremos como um discurso da crise. Discurso da crise já que a realidade do Chile tinha sido e estava sendo, nesses momentos, atravessada pela tragédia, e onde o palco das obras vai ser um palco dramático em termos sociais. A crise histórico-social significou um trauma tão potente que chegou a significar uma crise além de histórica, identitária, produto da perda de sentido como principal característica do palco pós –Golpe, onde aconteceram diversas infrações aos direitos humanos através do terrorismo de Estado:

As obras declaram-se como zonas limítrofes de reconhecimento de uma crise radical de identidade, que não só suspende as adesões genéricas do produto, senão as de seus mesmos sujeitos, abertos a transições e transgressões sexuais, ao rastro deslocador da pulsão e da dor e à catástrofe do sentido.¹⁷³ [Tradução Livre]

A respeito desta relação com a história, principalmente em referencia a como vai conjugar-se o fato da crise social em termos de produção de sentido, de apreensão do real, Oyarzún diz:

¹⁷³ “(...) Las obras, se declaran como zonas umbrátiles de reconocimiento de una crisis radical de identidad, que no solo suspende las adscripciones genéricas del producto, sino las de sus mismos sujetos, abiertos a transiciones y transgresiones sexuales, a la impronta dislocadora de la pulsión y del dolor y a la catástrofe del sentido”. OYARZÚN, Pablo. Arte en Chile de veinte, treinta años. In: **Arte, Visualidad e Historia**. Santiago: La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Facultad de Arte Universidad de Chile, 1999, p. 311.

O que esta produção reconhece como seu não-saber é de substância *histórica*. É a história mesma do país que se experimenta como estranhamento, isto é, (...) como perplexidade ante um passado que alojava o impensável, e como atual coisa alheia e exílio interior. De uma maneira muito aguda, estas práticas assumem propositivamente a privatização das condições e motivos do saber ou do fazer que na situação do país impõe. A biografia se emprega como instrumento eficaz de pesquisa histórica, o corpo como o lugar de revelação dos mecanismos sociais de fixação –ao transgredi-los.¹⁷⁴[Tradução Livre]

No discurso da crise os conceitos de história, herança, tradição, patrimônio, sociedade, arte, etc., vão ser tensionados e problematizados, postos em xeque, extremados em quanto a sua coerência sob os termos e a mecânica da ditadura e o trauma que esta e que o Golpe de Estado significaram na sociedade. No caso particular do Patrimônio, na sua dimensão de herança, de bem e valor herdado e identitário, mas também, principalmente problematizando e fazendo visível o Patrimônio: como construção social e como invenção. A cidade, neste contexto é observada e percebida “(...) em toda sua desarticulação como centro de vida social e cultural de um país (...). A cidade não está (estava) aberta”¹⁷⁵. Neste ponto, e retomando elaborações de nosso primeiro capítulo, se faz evidente certa relação entre o discurso da “Escena de Avanzada” chilena e as obras do CADA com a ideologia da ruptura das vanguardas européias:

São diversos elementos que comprometem o discurso do CADA com a ideologia da ruptura professada pelas vanguardas e neo vanguardas que procuraram o desmantelamento da ideologia burguesa da arte e a revolução das formas sociais: a recorrência programática do panfleto que sempre acompanha as ações de arte do CADA com seus tons predicantes, exortativos, militantes, concientizadores, profetizantes, etc. (...): a fé radicalista numa contra institucionalidade absoluta; o utopismo messiânico de um projeto de alteração total que subordina a eficácia da obra ao meta significado redentor da mudança revolucionária; a concepção teleológica de uma história guiada ascendentemente pela finalidade última de uma totalidade integrada que sobre determina o avance do seu acontecer, etc.¹⁷⁶ [Tradução Livre]

¹⁷⁴ “Lo que esta producción reconoce como su no-saber es de sustancia histórica. Es la historia misma del país que se experimenta como extrañamiento, es decir, (...) como perplejidad ante un pasado que alojaba lo impensable, y como actual ajenidad y exilio interior. De modo muy agudo, estas prácticas asumen propositivamente la privatización de las condiciones y motivos del saber o del hacer que la situación del país impone. La biografía se emplea como instrumento eficaz de pesquisa histórica, el cuerpo como el sitio de develación de los mecanismos sociales de fijación –al transgredirlos-”. Idem, In Op. Cit., p. 312.

¹⁷⁵ “(...) en toda su desarticulación como centro de vida social y cultural de un país (...). La ciudad no está (estaba) abierta”. BRITO, Eugenia. **Campos minados** (Literatura post-golpe en Chile) Santiago: Cuarto Propio, 1990, p.14

¹⁷⁶ “Son varios los rasgos que comprometem el discurso del CADA con la ideología de la ruptura profesada por las vanguardias y neo vanguardias que buscaron el desmantelamiento de la ideología burguesa del arte y la revolución de las formas sociales: la recurrencia programática del panfleto que siempre acompaña las acciones de arte del CADA con sus tonos predicantes, exhortativos, militantes, concientizadores, profetizantes, etc....: la fe radicalista en una contra institucionalidad absoluta; el utopismo mesiánico de un

É fundamental procurar leituras ou declarações dos próprios operadores artísticos sobre arte e política, para esclarecer a relação entre ambas ou como estava sendo para a arte trabalhar ou operar num sentido político, já que segundo a poética do CADA “a arte e a política representam dois termos para descrever, e sobretudo melhorar, a vida”¹⁷⁷. Assim,

O CADA atuava no lugar onde a arte e a política convergem -a esfera social- sublinhando ao mesmo tempo a estética da política e o político da estética. Sua aproximação (neo) vanguardista postulava à cidade inteira como museu, a sociedade como um grupo colaborativo de artistas, e a vida como obra de arte para corrigir.¹⁷⁸ [Tradução Livre]

A arte estava sendo apreendida e considerada numa dimensão de arte social. E vai fazer-se fundamental nas suas propostas na finalidade de intervir em favor de um bem coletivo. A arte vai ser uma arte com compromisso e com funções para propiciar mudanças, não uma abstração da realidade ou área alheia da área social, a arte, segundo o CADA devia ser uma ferramenta para corrigir a realidade:

Ir criando as verdadeiras condições de vida de um país não é só um trabalho político ou de cada homem como um trabalho político, não é só isso, corrigir a vida é um trabalho de arte, isto é, é um trabalho de criação social. Para o CADA, fazer política é criar ação social, enquanto qualquer ato criativo constitui uma ação artística.¹⁷⁹ [Tradução Livre]

O que estava acontecendo na época, era uma revolução do próprio sentido e função da arte, sua natureza, seu alcance, seus assuntos e sua importância dentro do leque social. Esta revolução consistia no seguinte:

Para o CADA, revolucionar o significado e a função da arte passava por problematizar a convencionalidade do limite entre arte e não-arte, fazendo explodir esta divisão normativa, transgredindo suas marcas para disseminar as energias fluentes do ato criador na superfície múltipla do corpo social).¹⁸⁰ [Tradução Livre]

proyecto de alteración *total* que subordina la eficacia de la obra al metasignificado redentor del cambio revolucionario; la concepción teleológica de una historia guiada ascendentemente por la finalidad última de una totalidad integrada que sobredetermina la marcha de su acontecer, etc”. NEUSTADT, Robert. **CADA DÍA: la creación de un arte social**. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001, p. 173

¹⁷⁷“(…) el arte y la política representan dos términos para describir, y sobre todo mejorar, la vida”.Idem, In Op. Cit., p.16.

¹⁷⁸ “El CADA actuaba en el lugar donde el arte y la política convergen -la esfera social- subrayando al mismo tiempo la estética de la política y lo político de la estética. Su acercamiento (neo) vanguardista postulaba a la ciudad entera como museo, la sociedad como un grupo colaborativo de artistas, y la vida como obra de arte para corregir”. Idem, In Op. Cit., Loc. Cit.

¹⁷⁹ “Ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social. Para el CADA, hacer política es crear acción social, mientras cualquier acto creativo constituye una acción artística”. Idem, In Op. Cit., Loc. Cit.

¹⁸⁰ “Para el CADA, revolucionar el significado y la función del arte pasaba por problematizar la convencionalidad del límite entre arte y no-arte, haciendo explotar esta división normativa, transgrediendo sus marcas para disseminar las energías fluentes del acto creador en la superficie múltiple del cuerpo social”. NEUSTADT, Robert. In Op. Cit.,p.172.

Assim, no discurso da crise a arte formulava e se conjugava como revolucionária, partindo por revolucionar-se ela própria. A revolução passava por um ato de transgressão dos limites tradicionais impostos pela e para a arte numa cultura, tanto nos aspetos técnicos quanto nos sentidos teóricos. A transdisciplinaridade dos novos discursos, a superação das técnicas gerando principalmente uma dissolução das fronteiras dos gêneros artísticos (pintura, escultura, poesia, musica, etc.), a conseqüente complexidade do âmbito formal das obras ao se incorporar a experimentação com novos suportes, fora da bidimensionalidade do quadro, e a fixação em novas figuras retóricas. Estas vão ser as principais características dessa revolução, em termos tanto teóricos quanto formais. As poéticas da crise versavam sobre modelos que significavam uma nova concepção sobre temas e assuntos da arte. Assim, a marginalidade, a periferia, o negado, o esquecido, o proibido, os discursos e narrativas não monumentais, na margem da cultura, passam a caracterizar e ser assunto das obras. A técnica estrutural das obras será apreendida desde os conceitos do *assemblage*, *collage*, o *pastiche*: montagem de fragmentos, superposição de resíduos. A desconstrução vira o exercício teórico habitual.

Porém, o movimento mais transgressor desenvolvido pela revolução da arte tem a ver com uma nova zona de barricada, de tensão, que vai emergir durante os primeiros anos da ditadura e que até aquela época tinha sido impensável no Chile: Essa zona será o Corpo. A significância do trabalho com o corpo e sua transgressão a traves dos trabalhos artísticos de toda a cena artística de finais dos anos `70 e princípios dos `80 vai ser fundamental para a presente análise já que consideramos neste trabalho a principal articulação, a articulação original, básica e vivida entre a arte interventiva e o patrimônio:

(...) será o corpo, palco de protesto ou de ação histriônica. O corpo como um duplo do pensamento, tomado pela neurose ou bem parcelado em impulsões fragmentárias, muitas delas letais, em outras animado por um impulso de restauração. Em todo caso, o corpo como significante de transgressão ao sistema, revelando sua insatisfação, seu horror e em ocasiões, o prazer do inédito dessa descoberta desde o passado do corpo, para as zonas da memória ativadas e presentificadas como elo de luta, grafite, presença psíquica poderosa e impossível de reprimir. Pela índole privada de sua aparição, responderá ao domesticado corpo nacional, uniforme, como um primeiro signo de um mapa alternativo de desprendimento.¹⁸¹
[Tradução Livre]

¹⁸¹ “(...) será el cuerpo, escenario de protesta o de acción histriónica. El cuerpo como un doble del pensamiento, tomado por la neurosis o bien parcelado en pulsiones fragmentarias, muchas de ellas letales, en otras animado por un impulso de restauración. En todo caso, el cuerpo como significante de transgresión

O corpo a partir da *performance*, ou através das intervenções do CADA e Rosenfeld, intervenções que propunham operar sobre um coletivo considerado como “corpo social” vai ser o lócus das obras da cena em geral. A transgressão dos limites vai se comprovar nessa dissolução entre o privado e o público, o individual e o coletivo no corpo como lócus. O corpo individual do artista numa *performance* vai se considerar, como o corpo social na sua totalidade, como resíduo que é por isso indicio de um tudo, e vai se infringir sobre ele toda a potência e a força dessa revolução da arte nesse exercício. O corpo será suporte, será técnica e principalmente zona de enunciação.

3.4. Corpo individual/Corpo social /Patrimônio

Podemos criar então uma relação entre conceitos fundamentais para esta produção: a arte, o espaço, o corpo (tanto individual quanto coletivo) e o patrimônio. Mas, como seria essa relação? Em primeiro lugar, vamos desenvolver reflexões sobre cada um destes conceitos para desvelar o nosso lugar de fala.

A articulação entre arte interventiva e Patrimônio pode se justificar partindo da seguinte perspectiva, citando Scheiner;

(...) toda experiência artística é também patrimonial, na medida em que revela um sentimento fundamental de pertença: o de fazer parte da totalidade do universo - ser dobra ou nervura do Real, se quisermos usar a terminologia Spinoziana. Por outro lado, toda percepção do patrimônio encontra-se impregnada dos eventos sincronísticos que conferem, às relações entre o indivíduo e seus diversos mundos, uma dimensão estética. Esta é uma experiência tão antiga quanto a Humanidade, e que permanece no contemporâneo. Instalações, performances, arte no corpo, arte na paisagem.¹⁸²

Nesse sentido originário, a obra como intervenção da paisagem, da cidade, vai representar tanto uma ação de pertencimento, que emerge e se constitui dentro ou a partir de uma espacialidade específica e própria de alguma cultura ou sociedade, como uma instância de interferência numa rede de relações entre os homens e entre o

al sistema, revelando su insatisfacción, su horror y en ocasiones, el placer de lo inédito de ese descubrimiento desde el pasado del cuerpo, hacia las zonas de la memoria activadas y presentificadas como eslabón de lucha, grafiti, presencia psíquica poderosa e imposible de reprimir. Por la índole privada de su aparición, responderá al domesticado cuerpo nacional, uniformado, como un primer signo de un mapa alternativo de desujeción”. BRITO, Eugenia. **Campos minados** (Literatura post-golpe en Chile) Santiago: Cuarto Propio, 1990, p.13.

¹⁸² SCHEINER, Tereza. **Imagens do Não - Lugar: comunicação e os novos patrimônios**. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. RJ: ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2004, p. 51.

homem e seu meio através de uma linguagem específica: a linguagem da arte na sua dimensão estética. Assim, na arte contemporânea, como foi antes fundamentado, tem cobrando cada vez mais importância e fazendo-se mais e mais significativo o trabalho como o espaço, sua percepção, sua ocupação e sua intervenção. Os campos da arte e do Patrimônio compartilham então uma relação fundamental e originária com o espaço que se origina na percepção:

O conceito do espaço foi-se elaborando no contexto da experiência humana. Quando o homem originário traçou a primeira linha com a impressão de seus pés ao caminhar, o espaço vazio se transformou num campo de ação. A linha foi a primeira impressão de sua imagem representada num espaço vital simbólico: a areia, a neve ou o barro. Ao olhar para trás e perceber a linha de seus passos, retornou ao passado, unindo sua experiência espacial ao tempo; seu esforço se dirigiu para adiante; ao lançar uma flecha além, a linha reta se projetou no ar para o futuro, a partir do presente. Assim começou o homem a projetar significados. Na medida em que foi criando com sua dinâmica novas formas, espaços e ambientes, os significados fora se fazendo cada vez mais complexos. Surgiu o caminho, achatando plantas, derrubando árvores, o caminho que leva ao desconhecido desde um centro ao que se pertence: como o lar ao qual um sempre volta e onde encontra segurança.¹⁸³ [Tradução Livre]

A respeito do Patrimônio, a percepção do espaço vem também contribuindo para a sua idéia, da seguinte maneira:

(...) Se é no território que se desenvolve a cultura, torna-se fundamental reconhecer, no tempo, as diferentes **experiências da espacialidade** – elas também **constitutivas da idéia de presença**, idéia esta que está na base da percepção dos patrimônios.¹⁸⁴

No contexto das obras analisadas neste estudo, e focalizando-nos no conceito de espaço, mais especificamente de espaço urbano, vamos encontrar uma figura central: a cidade. A cidade vai ser apreendida como lugar de experimentação artística; mas, em que sentido consideramos ou apreendermos o conceito de cidade? Canclini propõe:

¹⁸³ “El concepto del espacio se fue elaborando en el contexto de la experiencia humana. Cuando el hombre originario trazó la primera línea con la huella de sus pies al caminar, el espacio vacío se transformó en un campo de acción. La línea fue la primera huella de su imagen representada en un espacio vital simbólico: la arena, la nieve o el barro. Al mirar hacia atrás y percibir la línea de sus pasos, retornó al pasado, ligando su experiencia espacial al tiempo; su esfuerzo se dirigió hacia adelante; al lanzar una flecha más allá, la línea recta se proyectó en el aire hacia el futuro a partir del presente. Así empezó el hombre a proyectar significados. En la medida que fue creando con su dinámica nuevas formas, espacios y ambientes, los significados se fueron haciendo cada vez más complejos. Surgió el camino, aplastando plantas, derribando árboles, el sendero que lleva a lo desconocido desde un centro al que se pertenece: como el hogar al cual uno siempre vuelve y donde encuentra seguridad”. MARINOVIC, Mimi. **Espacialidad humana y arte**. Santiago, Ediciones del Departamento Técnico de Investigación de la Universidad de Chile. Vol.1.1992, pp 21-22.

¹⁸⁴ SCHEINER, Tereza. **Imagens do Não - Lugar: comunicação e os novos patrimônios**. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. RJ: ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2004,p.54.

Até meados do século XX o pensamento urbano respondia a essa pergunta segundo a configuração física: cidade é o oposto do campo, ou um tipo de agrupamento extenso e denso de indivíduos socialmente heterogêneos. Nas últimas décadas, tenta-se caracterizar o urbano levando em conta também os processos culturais e os imaginários dos que o habitam.¹⁸⁵

Ao pensar na ampliação dos formatos e suportes tradicionais de arte até a ocupação da paisagem como marco de intervenções criativas, devemos propor como antecedente uma consideração do termo “cidade” e da experiência da mesma que possibilite as leituras patrimoniais que buscamos elaborar através da arte interventiva. Continuando com Canclini, vamos concordar que:

As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. O sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas. Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais.¹⁸⁶

Nesse sentido, vai ser fundamental a compreensão da cidade através dessas cartografias mentais e emocionais, consideradas no estudo de outro termo fundamental nestas reflexões, o conceito de Imaginário. Através do estudo e interpretação do mundo das imagens pessoais/coletivas presentes ou que emergem da leitura de uma obra de arte interventiva, do processo e a constituição de tais representações, busca-se propor uma compreensão antropológica do imaginário dirigida a reconhecer as relações fundamentais do homem com a cidade e principalmente com a mediação entre o homem–artista e seu meio-cidade. A respeito do lugar em que se pretende compreender o conceito de imaginário, é importante esclarecer uma definição:

O imaginário se define mais por suas estruturas antropológicas do que por suas referências semióticas, empíricas ou quantitativas. Sua função principal consiste precisamente em reelaborar ou criar de nova forma as combinações histórico-sociais dadas e não meramente refleti-las numa passiva e imperfeita *adecuatio*.¹⁸⁷ [Tradução Livre]

¹⁸⁵ CANCLINI, Néstor García. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/ desconhecimento. In: Teixeira Coelho (org.) **A Cultura pela cidade/** São Paulo: Iluminarias: Itaú Cultural, 2008.p.15

¹⁸⁶ Idem, In Op. cit, Loc. Cit.

¹⁸⁷ “El imaginario se define más por sus estructuras antropológicas que por sus referencias semióticas, empíricas o cuantitativas. Su función principal consiste precisamente en reelaborar o crear de nueva forma las conminaciones histórico-sociales dadas y no meramente reflejarlas en una pasiva e imperfecta *adecuatio*”. SOLARES, Blanca. Aproximación a la noción de Imaginario. **Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales**. Septiembre-Diciembre, año/vol. XLVIII, Número 198. Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México, 2006, p. 132.

Em referencia ao nosso próprio material de estudo, as retóricas artísticas, as obras e sua linguagem, os discursos geradores de sentido que a partir de elas se propõem, diríamos que o termo imaginário vai aludir a:

Um conjunto de produções mentais materializadas numa obra através de imagens visuais (quadros, desenhos, fotografias), lingüísticas (linguagem metafórica, literatura, narração) acústicas ou gestuais (performances) dando lugar a conjuntos de imagens coerentes e dinâmicas sobre a base da dimensão simbólica da expressão atuando na direção de um enlace próprio e figurado do sentido da existência.¹⁸⁸[Tradução Livre]

Sob esses parâmetros, podemos reconhecer e justificar como uma obra de arte se configura como imaginário tanto através do plano antropológico como simbólico que expressa na linguagem ou retórica. Isto é, na maneira de representar uma visão do mundo através da sua configuração; “pois o símbolo ajuda-nos a ler o mundo, relativizando nossa visão das coisas a partir da auto-experiência e mantendo, nesse movimento, uma relação de complementaridade entre o novo e o já conhecido”¹⁸⁹.

O que tentamos articular a partir destas citações é como o espaço, a arte, o Patrimônio e o corpo vão estar intrinsecamente ligados, em primeira instancia pela percepção, tanto do homem e sua corporalidade quanto o homem e seu exterior. Citando Scheiner, vai fazer aparecer a complexidade das relações que caracterizam a geografia humana, e como aparece o conceito do Patrimônio:

E assim a geografia dos homens torna-se aos poucos, também, uma geografia do poder, e toda a superfície de terra habitável (ou explotável) passa então a ser identificada por um mosaico de representações do estatuto da posse: cercas, muros, placas, fossos, edificações, linhas de árvores, cidades, portos, minas – todos eles configurando, sobre a pele do terreno, um riscado específico e que também vale como assinatura, pois é reconhecível por convenções culturais que vão do aceite tácito às mais duras leis. Neste processo, não é preciso que os limites impostos ou convencionados acompanhem os limites naturais, do próprio meio geográfico: linhas arbitrárias, desenhadas pelo interesse ou pela conveniência dos homens, cortam as matas, atravessam rios, interrompem fluxos de passagem de populações inteiras de animais; imensos territórios são queimados, suas riquezas naturais saqueadas ou exploradas até o esgotamento, para deixar espaço à presença do humano na paisagem. Base de tudo o que fica como herança, cada uma dessas parcelas identificáveis de espaço geográfico – e tudo o que está nelas contido –

¹⁸⁸ “Un conjunto de producciones mentales materializadas en una obra a través de imágenes visuales (cuadros, dibujos, fotografías), lingüísticas (lenguaje metafórico, literatura, narración) acústicas o gestuales (performances) dando lugar a conjuntos de imágenes coherentes y dinámicas sobre la base de la dimensión simbólica de la expresión actuando en la dirección de un enlace propio y figurado del sentido de la existencia”. Idem, In Op.Cit. Loc. Cit.

¹⁸⁹ SCHEINER, Tereza. **Imagens do Não - Lugar: comunicação e os novos patrimônios**. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. RJ: ECO/UFRJ, Rio de Janeiro.p.48.

pode então ser oficialmente legada como patrimônio, às gerações seguintes.¹⁹⁰

É preciso partir de um esclarecimento fundamental sobre a origem do patrimônio na sua dimensão conceitual, e o corpo. Continuando com Scheiner:

Pensar o patrimônio na sua origem implicaria em pensá-lo na relação com alguns aspectos primordiais da percepção humana: o corpo, a natureza, o tempo e o espaço. O corpo é a instancia perceptual primeira, que nos define como viventes e nos permite alcançar o mundo, por meio dos sentidos: mundo interior, universo personalíssimo que instaura e significa todos os outros mundos; mundo exterior, ou tudo aquilo que tangencia o corpo; e ainda o espaço mesmo da relação, que é onde e como esta se define, sutil e passageira. A **natureza** é próprio corpo, e também o ambiente físico onde ele se institui; é o que o constitui como realidade tangível, mescla articulada de tecidos, água, sangue e ossos, intermediados pelo ar - conjunto pulsante dentro do envoltório da pele, em permanente mudança, em constante movimento”(...) O **espaço** é o que dimensiona e significa nosso corpo com relação a todos os outros corpos e também com relação às coisas incorpóreas - é a instancia mediadora entre nosso corpo e todas as outras coisas do mundo.¹⁹¹

A intervenção do espaço urbano sob sua consideração como “corpo-social” (proclama das manifestações artísticas dos anos ‘70 e começos dos ‘80 no Chile) poderia então ser considerada, destas perspectivas, como uma intervenção do patrimônio, do patrimônio na sua origem. Continuando com o pensamento de Scheiner, que demonstra que em todos os casos, “o corpo é território identitário, espaço patrimonial primeiro, definidor das múltiplas relações biológicas e culturais que nos significam”¹⁹². Nessas relações, tanto naturais como culturais, a arte tem uma significação particular, principalmente quando nos referimos às diversas retóricas do corpo.

Para os artistas estudados, o conceito de corpo vai remeter não só ao corpo individual, mas a sociedade em toda sua dimensão vai ser considerada também como “corpo social”, como um conglomerado, como uma engrenagem. Mas, antes de nos deter nesta consideração do coletivo social como “corpo”, vamos apresentar definições e aproximações a o conceito do corpo. A principal articuladora dos discursos de obras de tipo interventivo analisadas, Nelly Richard, diz sobre o conceito de corpo:

O corpo é agente material de estruturação da experiência que configura o cotidiano: é o produtor de sonhos, transmissor das mensagens que emite a cultura assim como recolhedor de seus sinais intercomunicativos, animal de rotinas, máquina desejanse, depositário de

¹⁹⁰ SCHEINER, Tereza. In Op. Cit., p.63.

¹⁹¹ Idem, In Op. Cit., p.34.

¹⁹² SCHEINER, Tereza. In Op.Cit., p. 57.

memórias, ator em representações de poder, trama de afetos e sentimentos, etc. (...) Por ser zona limítrofe (entre a biologia e a sociedade, a impulsão e o discurso, o sexual e sua categorização em termos de poder, a biografia e a história, etc. (...)) o corpo é zona privilegiada para um trabalho de vazamento da experiência que permite superar a fronteira de sentido que a discursividade social prescreve como normalidade.¹⁹³ [Tradução Livre]

Com a premissa de que o corpo e a alma estão diretamente relacionados, pelo que o corpo é uma via de expressão do afeto, vamos tentar aproximar-nos a um entendimento de como estava sendo o trabalho com o corpo que fizesse visíveis os sentidos, não só artísticos quanto psicológicos e afetivos, nas ações de arte que são objeto do presente estudo. Para isso, partiremos da afirmação que pode parecer óbvia, mas que nos abre caminho quanto à relação arte/corpo/psique presente nas obras: A arte é uma manifestação essencialmente expressiva pelo que:

Os gestos, as inflexões da voz, o modo de caminhar e outros movimentos corporais, são meios diretos de expressão e comunicação que podem objetivar-se em produtos culturais e nas artes como expressão indireta. É como se a dinâmica expressiva se desprendesse de seu portador para cristalizar-se na obra.¹⁹⁴ [Tradução Livre]

Esta citação nos leva a extremar ainda mais tal essência expressiva quando pensamos em obras de arte que não se “cristalizam” em objetos, senão naquelas onde o próprio corpo do artista, ou de um coletivo social, passa a ser o suporte, como é o caso das três intervenções apresentadas neste estudo. Retomando o pensamento de Richard, onde o corpo vai ser considerado como uma *zona limítrofe* entre a biologia e a sociedade, a impulsão e o discurso, o sexual e sua categorização em termos de poder, a biografia e a história, podemos relacionar estas considerações sobre corpo à arte interventivo, propondo aquela zona como uma “zona de tensão” na época em questão, devido principalmente ao contexto em que se desenvolveram as obras interventivas: um espaço social, urbano -cidade- que já estava sendo intervindo pelo exercício de poder do regime militar. A noção de corpo (como corpo individual e/ou corpo social) nestas

¹⁹³ “El cuerpo es agente material de estructuración de la experiencia que conforma lo cotidiano: es el productor de sueños, transmisor de los mensajes que emite la cultura a la vez que recolector de sus señales intercomunicativas, animal de rutinas, máquina deseante, depositario de memorias, actor en representaciones de poder, trama de afectos y sentimientos, etc...Por ser zona limítrofe (entre la biología y la sociedad, la pulsión y el discurso, lo sexual y su categorización en términos de poder, la biografía y la historia, etc...) el cuerpo es zona privilegiada para un trabajo de rebasamiento de la experiencia que permite disgregar la frontera de sentido que la discursividad social prescribe como normalidad”. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p.141.

¹⁹⁴ “Los gestos, las inflexiones de la voz, el modo de caminar y otros movimientos corporales, son medios directos de expresión y comunicación que pueden objetivarse en productos culturales y en las artes como expresión indirecta. Es como si la dinámica expresiva se desprendiera de su portador para cristalizarse en la obra”. MARINOVIC, Mimi. **Espacialidad humana y arte**. Santiago, Ediciones del Departamento Técnico de Investigación de la Universidad de Chile. Vol.1.1992. pp. 14-16.

circunstâncias, vai albergar uma tensão insistente entre história pública e elemento privado e vai situar-se, como já foi proposto, como um espaço-lugar de enunciação. O corpo apresenta e possibilita como espaço-suporte de enunciação e é nesse caráter que são formulados relatos que se mobilizam entre o privado e o coletivo, a memória biográfica e a memória social:

Retornando aos anos 80, foi então quando a arte chilena procurou o corpo como teatro de uma memória plural e vertiginosa. (...) o corpo como dispositivo vetor de uma produção de um simbólico outro, diferente do oficialismo, gerou poses e máscaras.¹⁹⁵ [Tradução Livre]

A arte encontrou no corpo esse dispositivo e suporte de produção simbólica, as operações de pose e mascaramento se dirigiam tanto como estratégias de autocensura de uma mensagem produto da pressão do meio, em plena época de silenciamento das expressões contra o regime militar, quanto estratégias significantes, no trabalho de combinação e manejo dos signos. O corpo é também aprendido em seu sentido mais amplo, como “corpo social”, onde a própria sociedade, como conglomerado do tecido urbano devem suporte e espaço de arte, e é intervinda em ações que apostam criar um desdobramento dos sentidos do urbano, propondo com isso uma arte social, que, imersa na sua realidade e contingência, contém um corpo político, um corpo denso e tensionado de significâncias:

(...) o corpo torna-se a última fronteira da cidade, delimitada como jaula, em estado de possessão e de contínua vigilância; é então quando a cidade é citação performática apenas sublinhada nas produções. O espaço cotidiano se faz significativo de um muro furado pela intervenção militar, enquanto o corpo se formula como barricada ou zona de contenção, contra o que se protesta.¹⁹⁶ [Tradução Livre]

Resumindo estas reflexões, no marco dessas circunstâncias, o corpo se considerou e propôs como um instrumento catalisador tanto da autobiografia como da situação nacional, chegando a re-significar a experiência do artista e do público em obras íntimas, no caso das performances de artistas da época, ou na própria trama urbana, no caso das obras deste estudo. A partir destas elaborações vamos propor que as obras, o imaginário artístico que se apresenta e emerge delas, vai remeter a um

¹⁹⁵ “Retornando a los años 80, fue entonces cuando el arte chileno buscó el cuerpo como teatro de una memoria plural y vertiginosa. (...) el cuerpo como dispositivo vector de una producción de un simbólico otro, diferente del oficialismo, generó poses y máscaras”. BRITO, Eugenia. **El cuerpo performático de los años 80**. 2010. No prelo.

¹⁹⁶ “(...) el cuerpo deviene la última frontera de la ciudad, delimitada como jaula, en estado de toma y de continua vigilancia; es entonces cuando la ciudad es cita performática apenas subrayada en las producciones. El espacio cotidiano se hace significativo de un muro horadado por la intervención militar, mientras que el cuerpo se formula como barricada o zona de contención, contra el que se protesta”. BRITO, Eugenia. **El cuerpo performático de los años 80**.” 2010. No prelo.

momento de alta densidade, onde aparecerão aquelas tensões entre poder/instituição, poder/corpo, poder/saber, da tradição intelectual desenvolvida por Foucault.

Para concluir estas reflexões sobre Patrimônio e Corpo, achamos importante tentar dominar o sentido daquela consideração do contexto social como “corpo social” através da análise de uma obra. Mas não será das obras interventivas analisadas, mas de uma obra poética, que pode significar a possibilidade de ampliação do espectro interpretativo deste estudo. Vamos citar um pequeno, mas significativo e intenso trecho de “Purgatório”¹⁹⁷, obra poética de um dos operadores do CADA; Raúl Zurita¹⁹⁸, que consideramos esclarecedor. O autor, após uma *performance* em que queimou a sua bochecha (ano 1979, ação registrada fotograficamente e que se reproduz na edição física do texto poético) vai começar sua escrita assim:

*“Mis amigos creen que estoy muy mala/
porque quemé mi mejilla”.*

“Os meus amigos acham que estou muito má (ou doente)¹⁹⁹ /
porque queimei a minha bochecha”²⁰⁰.

Observamos que Zurita vai introduzir, em primeiro lugar, a inversão do sujeito que passa de masculino, o autor, a um sujeito feminino, da primeira pessoa do relato, a protagonista. Em segundo lugar, a ação de queima do rosto, uma forma de produzir visibilidade relacionada a uma carga identitária, a conseqüente ferida e a marca que produz (lembrando o estigma de caráter religioso). Esta ação de arte dirige-nos para a

¹⁹⁷ Zurita, Raúl. **Purgatório: 1970-1977**. 1ª edição. Santiago: Universitaria, 1979.

¹⁹⁸ O poeta Raúl Zurita foi detido, preso e torturado no próprio 11 de setembro de 1973. Foi liberado depois de 21 dias, voltando com todas suas crenças, concepções desabaram. Ele declarou numa entrevista: “quando saí daí tinha o mundo completamente rompido” (Tradução livre). (“Cuando salí de ahí tenía el mundo completamente roto”) Esta quebra significou para o artista uma nova compreensão e trabalho com o real, e o começo da sua obra poética : “Quando saí daí tinha o mundo completamente rompido. Não me isolei e pensei no pior. Paradoxalmente, esse Golpe me salvou a vida, já tinha absolutamente decidido suicidar-me, mas ao comprovar como matavam pessoas na rua, como tinham me atingido e como nesse mesmo instante como estavam, repito, assassinando a tantos, o suicídio me parecia algo absolutamente ridículo, espantosamente ridículo, frívolo” [Tradução Livre]. (“Cuando salí de ahí tenía el mundo completamente roto. No me asilé y pensé en lo peor. Paradojalmente ese golpe me salvó la vida, ya tenía absolutamente decidido suicidarme, pero al comprobar cómo mataban gentes en las calles, cómo a mí mismo me había golpeado y cómo en ese mismo instante los estaban, repito, asesinando a tantos, el suicidio me parecía algo absolutamente ridículo, espantosamente ridículo, frívolo.”). ZAPATA, Miguel Ángel. Raúl Zurita: Entre la página del cielo y el desierto. Disponível em: <http://www.poeticas.com.ar/Directorio/Poetas_miembros/Raul_Zurita.html> Acesso em: 24 jan. 2012.

¹⁹⁹ Esta frase possui uma dobre interpretação referida ao trabalho com o verbo “estar”. “Estoy muy mala” pode ser interpretado como “estoy muy mala” (*mala* em espanhol no sentido de quem faz algum mal: pessoa má) ou “Estar muy mala” (que também pode ser entendido como “*estou muito doente*”, *padecer uma doença*). Essas leituras problematizam o “ser” (má) e o “estar” (doente).

²⁰⁰ Zurita, Raúl. **Purgatório: 1970- 1977**. 1ª edição. Santiago: Universitária, 1979.p.3

leitura de um sujeito 1).invertido em quanto ao seu gênero e problematizador com isso de um contexto identitário: o autor que fala em primeira pessoa, mas desde um outro território significativo; o feminino²⁰¹, transgredindo assim as fronteiras do gênero, e 2) Um sujeito que vai intervir como transgressão (dolorosa) uma “ordem” através da queima da bochecha.

O gesto interventivo no corpo do artista vai ser um gesto que continua se infringindo metaforicamente na obra escrita, no corpo da escritura. Diz Richard sobre a obra de Zurita:

(...) sua compulsão à escritura é idêntica à queimadura de sua bochecha - apresentada na capa e a contracapa do Purgatório:- uma mutilação voluntária, uma renúncia e um trabalho, exercido por e sobre seu corpo, em nome da recordação e a doação de sua dolorosa identificação coletiva.²⁰² [Tradução Livre]

Essa intervenção artística do autor deve ser interpretada a respeito da contingência e circunstâncias da obra. Vamos respaldar essa questão na proposta de Glusberg, que, como antes mencionamos, vai considerar que a obra de arte na América Latina “não pode apresentar as marcas de sua geração social, ou sim se preferir, sociocultural”²⁰³. Assim, os temas e suas referências estão determinadas por uma *realidade social circundante*.

A intervenção do seu próprio corpo espalhado na obra *in extenso* (que se faz suporte de arte na sua totalidade), corresponde como metáfora ou mais bem sinédoque (para alguns uma figura de retoque ou o mesmo que metonímia), à intervenção de um povo, uma sociedade *in extenso* espalhada na sua geografia (paisagem-cidade que se faz também suporte de arte). O sujeito da ação se auto-flagela, o que também pode ser lido numa dimensão religiosa, que pode ser comprovada desde seu título, esta se punindo por algum fato negativo ou também no sentido bíblico de “poner la otra mejilla”.

²⁰¹ Zurita, na sua obra poética, vai trabalhar de maneira sistemática essa inversão do masculino e sua carga paternal, autoritária, de poder, castradora e divina (no sentido religioso da trindade pai - filho e espírito Santo) pelo feminino, como um outro espaço-brecha significativo que vai se impor através das obras. Nelas vai aparecer a semiótica do feminino (retomada a partir da obra literária de Diamela Eltit) relacionada aos espaços do sacrifício, do tabu e da dor. (Ex: O estado autoritário vai representar esse masculino e a terra-sociedade o feminino castigado, intervindo, ferido, censurado). Estas questões, sem dúvida, têm uma complexidade maior, mas tentamos apresentar uma referência esclarecedora para entender o conceito de corpo social desde essa relação -e diálogo- entre as linguagens e estruturas da literatura e plástica. Justificamo-nos, principalmente, na natureza e caráter transdisciplinar das obras que serão analisadas nesta dissertação.

²⁰² “(...)su compulsión a la escritura es idéntica a la quemadura de su mejilla - presentada en la tapa y la contratapa de Purgatorio:- una mutilación voluntária, una renúncia y un trabajo, ejercido por y sobre su cuerpo, en nombre del recuerdo y la donación de su dolorosa identificación colectiva”. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p. 127.

²⁰³ “(...) no puede no presentar las marcas de su generación social, o si se prefiere, sociocultural” GLUSBERG, Jorge. **Retórica del arte Latinoamericano**. Buenos aires: Ediciones Nueva Visión, 1978. p.109.

(A sociedade responde à violência entregando a outra face já que vai permitir a extensão da violência durante anos). Aparece a marca em duas acepções: como indicio de (auto) sacrifício (conotação religiosa) e como tortura (conotação política).

O operador de arte tenta fazer visível uma condição, o corpo como suporte, e ativar uma consciência que se traduz em memória. A intervenção no corpo individual do artista em *estado de dor* elabora uma metáfora da totalidade do corpo social, ferido e torturado pelo regime ditatorial e de censura. O corpo do artista se transforma em uma *zona de dor* em correspondência ao corpo social também considerado como *zona de dor* e padecimento.

O gesto de Zurita, então, poderia se resumir como a intervenção do corpo do artista, através da ação da queima da sua bochecha, uma ação também taxadora, afirmadora ou fixadora de uma identidade como individualidade, o rosto de um sujeito, onde o artista se transforma em metáfora e vestígio, um sinédoque de uma coletividade²⁰⁴. A ação deixa visível a cicatriz da ferida, visível no corpo, no rosto do artista e visível como registro ou fotografia na obra poética. Uma cicatriz que se faz memória do ato traumático no sentido estrito da imolação, em um sentido metafórico ao trauma do Golpe Militar.

Assim, a intervenção do corpo social através de ações de arte que se constituíam como marcas no tecido urbano, tinha a finalidade de acordar uma consciência e ativar a memória de um trauma, a violência do “Golpe Militar” para a sociedade chilena. É dessa noção de “corpo que padece” que os artistas vão articular a circunstancialidade das intervenções, a partir mesmo do seu próprio corpo, onde “(...) todo sinal de desgarró é mostra da textura rompida de um coletivo.”²⁰⁵

²⁰⁴ Sacrifícios, morte, dor, autoflagelação, a figura do artista se sacrificando por um coletivo, podem ser relacionados com sentidos bíblicos e/ou xamânicos de culturas ancestrais. Pensemos no título da obra-poética; “Purgatório”.

²⁰⁵ “ (...) toda señal de desgarró es muestra de la textura rota de un colectivo”. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973**. Melbourne: Art and text, 1986, p. 127.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa partimos da idéia de que a arte do século vinte foi caracterizada pela articulação constante e agitada de questionamentos e rupturas a partir de diversas tendências, correntes e situações históricas e culturais. Essa idéia é aceita pelos estudiosos do campo. Por uma sucessão de movimentos – que geralmente significavam a superação, a transgressão de fronteiras ou uma ruptura com uma tradição artística- a arte se propôs como um espaço que interrogava as condições da realidade ou, “o real”, em uma multiplicidade de aspectos, questionando diversas aristas das sociedades, assim como auto-questionando a sua própria natureza, técnicas, produtos, sistema, relações, implicância, instituições, etc. O problema da representação desde Cézanne e os impressionistas, passando por sucessivos olhares de vanguarda, o problema duchampiano entre tantos outros representam claros exemplos a respeito das perguntas e rupturas formuladas a partir da arte, pela arte, sobre a arte, mas em relação com as condições da realidade histórica, com o desenvolvimento e avanços da ciência e tecnologia, mudanças e revoluções sociais.

O desenvolvimento de uma vanguarda histórica e seu caráter revolucionário e programático -assim como a utopia romântica que incluía a mudança da realidade social- como um dos pontos paradigmáticos da arte moderna-, a auge da arte conceitual, a aparição e consolidação de um mercado de arte e suas dinâmicas e inferências no sistema de arte em geral, a experimentação com novos meios a partir de avanços na tecnologia e virtual, as relações e tensões com outras áreas e disciplinas do conhecimento como a ciência, antropologia, política, sociologia, publicidade, moda, geografia, etc. significam a proposição de diversas perguntas a respeito da arte e sua relação e implicações na realidade. Porém, além de se propor questionamentos -em diversos momentos, e através de distintas linguagens-, a arte constituiu ou ofereceu alternativas frente aos acontecimentos. As obras que são objeto deste estudo, além de uma pergunta, correspondem a uma proposta em termos programáticos; uma resposta ou saída frente à realidade ameaçadora a partir da qual emergiram.

Frente à pergunta sobre o significado da arte e da prática artística, os artistas do Coletivo que apresentamos responderam proclamando a arte como uma operação que significava a possibilidade de ação e intervenção na realidade através da estratégia de acordar ou provocar uma consciência crítica. Defendiam que através da arte se poderia ressignificar a vida frente aos acontecimentos e não ficar presos no estabelecido por um sistema e crenças impostas. Isto é, a arte como forma de resistência.

O trabalho num espaço público como lócus da arte vai significar uma característica importantíssima das intervenções analisadas. Significou a constituição de uma nova sensibilidade artística desinibidamente contra-cultural²⁰⁶ que abandonou as fachadas monumentais da simbologia do poder, produto da sua concepção a partir do discurso de crise. Nessas intervenções, na sua poética, tratava-se uma concepção muito particular e transgressora para a época sobre o complexo social, o trabalho artístico e o nexo entre ambos. **Os próprios artistas do coletivo CADA declararam a cidade como Museu, a sociedade como um grupo de artistas e a vida como uma obra de arte, a qual pode e deve ser corrigida e superada.** A concepção da arte era baseada nas noções democráticas da estética (no sentido de participativa) e procurava criar uma ação com repercussões num coletivo, fazendo arte no espaço urbano de Santiago de Chile.

As intervenções urbanas analisadas procuravam gerar um sobressalto de sentido que devia se desencadear no tecido da cidade, transgredindo os alinhamentos fixos da organização cotidiana do social com imagens fugazes e até incompletas, mas efetivas no sentido de que capturavam o olhar do espectador-transeunte, interferindo na dinâmica do seu cotidiano e nas lógicas intercomunicativas desse cotidiano espacial. O que na atualidade pode parecer simples ou até comum, a arte contemporânea da grande escala e a publicidade já se apropriaram de estratégias de visibilidade, na época significava um desafio. O menor movimento de expressividade e visibilidade era suspeito e perseguido no regime da ditadura. O ato de se deter e olhar podia significar um perigo. Os artistas se achavam num terreno pantanoso, complexo e perigoso, comprometendo suas próprias vidas nas interferências do cotidiano.

Estas e outras particularidades do espaço intervindo – intervenção que foi além da condição material e estética desses espaços públicos-, vão dar sentido ao que chamamos de especificidade *circunstancial* das intervenções estudadas, nomenclatura acunhada a partir de aproximações com o conceito de *site specific* e do que Crimp chamou de uma *redefinição da especificidade espacial*, que apontamos como hipótese central de interpretação dos movimentos do CADA e Rosenfeld. Foram as circunstâncias em que geraram as obras, os determinantes radicais dos espaços em que se produziram. Assim, estas operações foram consideradas na História da Arte no Chile e o aparato crítico como expressões de uma arte social conseqüente, sujeita e

²⁰⁶ Entendendo contracultura na sua acepção mais aberta, onde a denominação refere a os valores, tendências e formas sociais que vão contra o estabelecido dentro de uma sociedade.

condicionada pelas suas circunstâncias de produção, determinadas pelos mecanismos de censura, autocensura e pelo trabalho de emergência e da marginalidade.

Estas ações de arte como meta- ações²⁰⁷, apesar de terem conseguido com o decurso do tempo uma legitimação através da sua inscrição na história da Arte nacional, conseqüência da sua aparição como problema e temática em produções teóricas cada vez mais numerosa e importante, foram, ao menos até finais dos anos 1990, consideradas e estudadas como um parêntese na História da arte no Chile. Dissemos parêntese no sentido de não se articular com precursores nem criar relações com sucessores, não se tensionar com uma formulação mais potente em termos de significância histórica e teórica e, em termos práticos, de não continuar operando fora do contexto que as fez aparecer. Seus rendimentos em aspectos teóricos estiveram geralmente subscritos à suas condições políticas, e a “Escena de Avanzada” foi muitas vezes ignorada pelos programas de cursos de arte no ensino universitário ou na qualidade de parêntesis, apenas se apresentavam leituras superficiais sobre ela, leituras que não comprometiam, por exemplo, uma articulação crítica entre a idéia de arte e de uma reflexão sobre arte e os possíveis enfoques desta, estabelecendo a complexidade de tal determinação, mas definindo claramente categorias e materiais com os quais operaram a respeito.

A pergunta que formulavam muitos autores era como ler, ou até se acaso era possível ler a “Escena de Avanzada”, fora do aparelho crítico que a justificou, e como fazê-la aparecer a partir de novas perspectivas. Foram tão fortes e poderosas as considerações que sobre as obras se argumentaram através desse aparelho crítico particular -encabeçado por Richard- e tantas as implicâncias intra e extra artísticas, luta de quem é quem na arte, luta por interesses relativos ao mercado, pela institucionalização de práticas, lutas de poder nesse exercício de inscrição dentro da História, que muitos além de não se sentir atraídos pela sua discursividade ou não achar claras suas propostas, sublinhando o caráter fechado da sua escrita, criticavam que a própria especificidade da cena não poderia ser pensada fora da teoria que a articulou, e que não teria o valor dado se fosse apenas através das práticas, sem esse aparelho crítico validador. Essas leituras ativavam uma problemática entre arte e teoria.

²⁰⁷ As circunstâncias particulares que atravessavam e determinavam aos espaços públicos intervindos pelas obras em questão; uma cidade, uma rua, um museu, muros e espaços públicos da cidade, um bairro, um meio de imprensa, o exterior de um prédio institucional, uma avenida, etc. fazem da operação dos artistas uma meta- ação, uma ação sobre outra ação: intervém-se um espaço já intervindo em termos políticos e práticos. Se os espaços intervindos não tivessem sido espaços já interditados de alguma maneira pelo regime, as ações tivessem sido aprendidas em outros sentidos, o espaço público estaria menos condicionado e menos carregado de conotações ideológicas.

Essas críticas faziam visível a própria armadilha, problemática, trapaça interna da chamada “Escena de Avanzada” em quanto a três pontos centrais:

- A exigência de uma leitura e interpretação a partir de instrumentais teóricos que originavam de campos como a semiologia e do pós-estruturalismo, disciplinas que no aparato crítico do Chile da época não eram usuais, significando mais um desafio.

- O próprio discurso da crise que as obras albergavam promovia uma visão desta cena a partir da quebra total de um sistema pelo que se anulavam ou esqueciam referências prévias, heranças ou continuidades dentro da história. A cena se proclamava como uma novidade, esquecendo ou não reconhecendo movimentos referenciais prévios ou problemáticas que a relacionassem a processos anteriores. A própria autonomia que proclamaram frente a referências dificultou sua legitimação para ingressar nos anais históricos.

- O caráter de “cena” como conglomerado de artistas foi também problemático, existiram tensões dentro da legitimação dos próprios membros dessa “Escena de Avanzada”. Assim, existem artistas que reclamam pela sua exclusão ou outros que não necessariamente vão se sentir dentro das categorias que o aparato crítico da Cena, a escrita de Nelly Richard e outros, tinham instaurado. Apesar de que esta pesquisa não aprofunda nessas tensões percebidas também como debilidades, que não é nosso assunto ou objetivo, achamos prudente ao menos reconhecê-las a respeito das obras analisadas que também fazem parte do desenvolvimento da tendência e explicam problemáticas de inscrição e legitimação.

O estudo da arte chilena contemporânea vai se definir e desenvolver a partir da análise de diferentes rupturas, poéticas e relatos constitutivos. Sob um olhar histórico, diríamos que a modernização, a crise da representação e o auge da arte objeto são as temáticas necessárias de discutir no estudo da arte da segunda metade do século XX até os anos 1970. A partir desse foco temporal, finais dos anos 1970 e a década dos 80, as temáticas do corpo como suporte artístico e do espaço público como formato de experimentação coletiva constituem as problemáticas centrais de estudos sobre arte no Chile, as principais a observar e considerar para a compreensão de uma maneira mais plural os movimentos e tendências artísticas da época.

A interferência do espaço é proposta nesta elaboração como uma interferência das ordens do corpo social. Pode parecer irônico, mas até na relação mais literal sobre o corpo como patrimônio primordial achamos um sentido a respeito das obras, Scheiner

nos diz, a respeito do corpo como patrimônio primordial e das relações entre preservação e o patrimônio:

A idéia de preservação do patrimônio se iniciaria, assim, pela preservação daquilo que, do real, nos assegura a presença: a vida. Pois é por meio dos processos de vida que o humano é. Posso entender assim que meu patrimônio primordial seja o meu próprio corpo, suporte para a minha mente e meus sentidos, aquilo que torna possível, ainda que de forma infinitamente reduzida (mas sempre em multiplicidade, espontaneidade, mutação e interação), a minha relação comigo mesmo e com o mundo - ou melhor, com esse mundo que só eu percebo, ainda que pouco tenha a ver com aquele corpo e aquele mundo percebidos pela arte, pela tradição e pela ciência.²⁰⁸

A idéia de preservação na realidade chilena se faz ainda mais potente. Começa inicialmente como preservação da própria vida, onde fazer uma arte crítica contra o sistema, de denuncia, era um ato em si perigoso e significava o risco da morte. Muitos morreram no decurso, outros sumiram, outros se salvaram. Nisso reside a ironia, preservar o patrimônio era preservar a própria vida ameaçada. O corpo social chileno era um corpo violentado, ferido, reprimido que não se constituía a partir da vivência, senão da sobrevivência. Valendo-nos das propostas de Scheiner sobre o corpo como espaço patrimonial, podemos resumir a articulação entre arte interventiva e patrimônio sob a perspectiva do corpo como patrimônio primordial. Nas palavras de Scheiner “a experiência da espacialidade inicia-se no corpo – instrumento fundador das relações entre o individuo e o mundo”²⁰⁹, mas articula-se nesta experiência, a geográfica, ambas as experiências são consideradas relações fundadoras, as que definem e configuram a experiência cultural em cada momento de nossa trajetória:

Toda a história da cultura é uma aventura de conquista de territórios: territórios do corpo; territórios da natureza; territórios da mente (o imaginário). E toda a história da técnica poderia resumir-se a uma sucessão de movimentos humanos no sentido de apropriar-se desses espaços. Não é de espantar, portanto, que cada um destes movimentos esteja associado à idéia de patrimônio. Lembremos o que nos diz a geografia: que a cultura, como herança, resulta das trocas simbólicas dos diferentes sujeitos sociais, no tempo e no espaço. São essas trocas que permitem a formação da memória coletiva.²¹⁰

Para a cena artística chilena em questão, os territórios do corpo e do espaço, foram, tal como no sentido descrito por Scheiner, os territórios a conquistar. A conquista pensada como uma finalidade que movia às operações de arte consistia na

²⁰⁸ SCHEINER, Tereza. **Imagens do Não - Lugar**: comunicação e os novos patrimônios. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. RJ: ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2004, p. 90.

²⁰⁹ Idem, In Op. Cit., Loc. Cit.

²¹⁰ SCHEINER, Tereza. In Op. Cit., pp. 54-55.

possibilidade de ocupação do corpo tanto individual quanto coletivo através da sua experimentação, apreensão e manipulação, o que traduz em uma apropriação desse corpo como suporte. O suporte corpo e o suporte cidade -ou espaço público- foram os suportes a conquistar pela arte, e a finalidade dessa conquista como ação de tentar conseguir algo através do esforço, habilidade ou vencendo dificuldades, tem relação com a conversão e habilitação desse corpo numa zona de enunciação. Essa ação significava uma conquista pelas circunstâncias da realidade social chilena. Os territórios mencionados sofreram intervenções prévias no Golpe Militar, o corpo como lócus era um corpo determinado pelo acontecimento traumático, era um corpo primeiro ferido, mutilado, logo vigiado, por isso obediente. Em suma, oprimido.

O corpo padece, desde sua condição de suporte e zona de enunciação, como nunca antes tinha acontecido no Chile, a quebra histórica nessa condição de significante, significante tenso e complexo. E nesse nexos transgredido do privado e o público, o individual e o coletivo, o corpo é metáfora da rua, da cidade, de um coletivo. Assim, nessa cita performática da arte nos anos '80, desde Brito, a *performance* vai se entendida como uma “escritura do corpo”:

Escritura do corpo que se formula como página ou texto que produz seu ritual escrevendo em seus atos a tensão insistente entre a história pública e o rasgo privado. O corpo como metáfora da rua; como significante da memória ativada e posta num presente em que os espaços se articulam para vibrar numa respiração que consegue, quando é eficaz, contra-restar à ameaça tanto da ditadura como a não menos opressiva consigna de esquecimento e desvio na pós-ditadura.²¹¹[Tradução Livre]

As intervenções de arte acontecidas como performances -como trabalhos que envolviam uma ação seja individual quanto coletiva, em um lugar determinado e durante um tempo concreto se desenvolveram sincronizando com a manifestação política, com os deslocamentos de massas, (por exemplo, em “NO+”), determinadas pela agitação dos corpos, pelo contato, determinadas por uma espacialidade e tempo específicos. O olhares se cruzavam ao observar os acontecimentos surpreendidos e transgressores da “normalidade” social exemplificado na interdição de um museu, num desfile de

²¹¹ “Escritura del cuerpo que se formula como página o texto que produce su ritual escribiendo en sus actos la tensión insistente entre la historia pública y el desgarro privado. El cuerpo como metáfora de la calle; como Significante de la memoria activada y puesta en un presente en que los espacios se articulan para vibrar en una respiración que logra, cuando es eficaz, contrarrestar la amenaza tanto de la dictadura como la no menos opresiva consigna de olvido y desvío en la posdictadura”. BRITO, Eugenia. **El cuerpo performático de los años 80**. 2010. No prelo.

caminhões, na leitura de um discurso, de um poema, na entrega de leite, etc. Esses movimentos, esses gestos de surpresa, suspeita, atenção, convulsão, configuraram o cenário performático da época. Uma situação que conjugava quatro elementos essenciais: tempo, espaço, o corpo individual do artista mais o corpo social de um coletivo. Cada uma das ações interventivas realizada pelo CADA e Lotty Rosenfeld, na época, representa e se conjuga como uma interferência no tecido social composta por gestos de menor ou maior escala e intensidade. Na sua interpretação destacamos a consciência da realidade atravessada pela crise e uma disposição de fazer visível essa crise através de estratégias enunciativas, visuais e textuais que pretendiam que os cidadãos não naturalizassem as condições adversas impostas.

Imagens, poemas, signos, metáforas, alegorias, etc., fizeram emergir sentidos sobre a realidade e um imaginário que hoje podemos observar e fazer emergir como memória. Carregado de significâncias, esse imaginário faz surgir a história do Chile da época. Trazê-los e rearticulá-los em relação a um olhar atual significa um movimento de recuperação de um imaginário muito particular. No imaginário dos anos 80 existe uma alusão direta à história e reconhecemos nas suas imagens e signos constitutivos uma memória coletiva. Quando uma sociedade se identifica, reconhece-se como coletivo em algum dos aspectos de uma obra de arte, possibilita que tal obra seja reconhecida como patrimônio artístico e potencializa a consolidação de uma identidade e de uma tradição cultural. As obras analisadas, de caráter efêmero, aparecem na atualidade através de registros precários: fotografias difusas, documentos fragmentados, vídeos sem edição, mas existe uma diversidade de relatos sobre elas. O desafio em termos teóricos e estruturais foi trabalhar a partir de tal multiplicidade de narrativas na procura de uma articulação crítica, compreendendo sempre a existência de diversos enfoques que surgiram a partir das tradições disciplinares e das decisões epistemológicas e de formato implicadas na produção de cada uma dessas narrativas. O Golpe, como trauma padecido pelo corpo nacional, significa a constituição de uma narrativa sobre o corpo. Nas violações aos direitos humanos, os desaparecidos constituem a imagem de um corpo desaparecido, sem sepultura. Nas palavras de Richard:

A falta de sepultura é a imagem -sem cobrir- do luto histórico que não termina de assimilar o sentido da perda e que mantém esse sentido numa versão inacabada, transicional (...).²¹² [Tradução Livre]

²¹² “La falta de sepultura es la imagen -sin recubrir- del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión inacabada, transicional(...). RICHARD, Nelly. **La insubordinación de los signos**. Santiago: Cuarto propio, 2000, p.28.

Essa imagem de um corpo desaparecido, e por isso sem sepultura faz sentido ao reconhecer também uma memória inacabada, uma temporalidade aberta ainda a ser definida, estudada. Esse é o desafio em termos teóricos, artísticos e patrimoniais ao nos referir e problematizar estas temáticas desde novas perspectivas: a revisão, reconstrução e salvaguarda de uma memória desde onde podem se articular novos sentidos que dêem conta de uma identidade nacional.

REFERÊNCIAS

AGUILÓ, Osvaldo. **Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: Antecedentes y contexto.** Santiago: Ceneca, 1983.

ARRUDA, Maria Isabel Moreira. **O laudo médico-legal como fonte de informação e seu papel social.**2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)CNPq – IBICT – UFRJ- UFPA. Orientadoras: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Gilda Olindo. Disponível em: <http://tede-dep.ibict.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=74> Acesso em: 20 dez. 2011.

BAEZA, Iván. **Septiembre 11. El quiebre como nacimiento de la literatura en Zurita.** Disponível em: < <http://keimd.net/net/litterae/ivan.html> >. Acesso em: 12 Jan. 2012.

BALMACEDA, Lissette. El Museo Nacional de Bellas Artes. 1978. Monografía Licenciatura em Artes, menção Pintura. Orientador: Julio Tobar. Universidad de Chile, Facultad de Belas Artes. Departamento de Artes, Santiago de Chile, 1978.

BALLART, Josep. “El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso” Barcelona: Ariel, 1997.

BALLART, Josep, JUAN-TRESSERRAS, Jordi. **Gestión del patrimonio cultural.** Barcelona: Ariel, 2001.

BOURDIEU, Pierre. El mercado de los bienes simbólicos. In: _____. **Creencia artística y bienes simbólicos.** Elementos para una sociología de la cultura. Trad. Alicia Gutierrez. Buenos Aires: Editorial Aurelia-Rivera, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Pero, ¿Quién creó a los creadores? In: _____. **Cuestiones de Sociología.** Barcelona: Editorial Istmo, 2002

_____. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **Las reglas del arte:** Génesis y estructura del campo literário. Barcelona: Anagrama, 2002

BURGUER, Peter. **Teoría de La Vanguardia.** Tradução Jorge García. Barcelona: Península, 2000.

BRITO, Eugenia. **Campos Minados.** Literatura post-golpe en Chile. Santiago: Cuarto Próprio, 1990.

_____. **El cuerpo performático de los años 80.** No prelo, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/ desconhecimento.** In: Teixeira Coelho (org.) A Cultura pela cidade/ São Paulo: Iluminarias: Itaú Cultural, 2008.(15-33)

_____. Culturas Híbridas.

CRIMP, Douglas. La redefinición de la especificidad espacial. In: **Posiciones críticas:** Ensayos sobre las políticas de Arte y la Identidad. Tradução: Eduardo García Agustín. Madrid: Akal, 2005.(72-96)

DIAZ, Gonzalo. **Lecciones de Cosas: 7 Textos + Postfacio sobre Quadrivium.** Santiago:La Blanca Montaña, 1999.

ELTIT, Diamela. **Hoy, el arte soy yo/la desamparada**, 1979. In: RICHARDS, Nelly. *Márgenes e Institución: Arte en Chile desde 1973.* Melbourne: Art and text, 1986, p.146. Disponible em: <<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=276>> Acceso em: jan. 2012.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso. **Museología y Museografía.** Ediciones del Serbal: Barcelona, 1999.

GALAZ, Gaspar. Palabras para un período. In: "Entre modernidad y utopía. Segundo Período: 1950-1973". Catálogo exposición Chile 100 Años Artes Visuales. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. p. 26.

GALAZ, Gaspar, IVELIC, Milan. **Chile Arte Actual.** Valparaíso: Ediciones UCV, 1988.

_____. **La Pintura en Chile** (desde José Gil de Castro hasta Juan Francisco González). Santiago: Ediciones Extensión Universitaria, 1975

GONZALEZ VERA, Francisco, MELLADO, Justo Pastor. *Burchard/ Balmes/ Barrios.* In: **Exposición de Gabinete. Tres Manchas.** Catálogo de la exposición. Santiago: Fondart, Ministerio de Educación, 1995.

GLUSBERG, Jorge. **Retórica Del arte Latinoamericano.** Buenos aires: Ediciones Nueva Visión, 1978

LE GOFF, Jaques. **História e Memória.** Tradução Bernardo Leitão (et all). Sao Paulo: Ed. Unicamp, 1994

MARINOVIC, Mimi. **Espacialidad humana y arte.** Santiago: Ediciones del Departamento Técnico de Investigación de la Universidad de Chile. Vol.1,1992.

MELLADO, Justo Pastor. Historias de Transferencia y Densidad en el campo plástico chileno (1973-2000). In: **Transferencia y Densidad.** Tercer Período 1973-2000, catálogo exposición Chile 100 Años Artes Visuales. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, octubre 2000.

MOREIRA MARQUEZ, Renata. Ciudades Expuestas: una taxonomía de lo público en arte. **Scripta Nova** Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2008, vol. XII, núm. 270 (67) [ISSN: 1138-9788].. Disponible em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-67.htm>> Acceso em: 30 mai. 2011.

NEUSTADT, Robert. **CADA DÍA: la creación de un arte social.** Santiago: Cuarto Propio, 2001.

OYARZÚN, Pablo. Arte en Chile de veinte, treinta años. In: **Arte, Visualidad e Historia.** Santiago: La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Facultad de Arte. Universidad de Chile, 1999.

PEDROSA, Mário. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates, 106) In: **Mundo Homem e arte em crise**/ Organização de Aracy Amaral

PRATS, Llorenc: **Antropología y Patrimonio**. Barcelona: ARIEL S.A.1997

PRIETO VELIZ, Rafael. Una semana de Incursiones a la museología en Chile. **Revista Patrimonio Cultural**. Nº36. Año X Primavera 2005. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Disponível em:

<http://www.dibam.cl/patrimonio_cultural/patrimonio_museo/art_incur.htm> Acesso em: 20 fev.2012.

RAMIREZ, Mari Carmen. Tácticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: **Revista Arte e Ensaios** Nº15. Programa de pós-graduação em Artes Visuais /EBA/UFRJ, 2007.(185-195)

RICHARD, Nelly. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad. In: **Revista FLACSO**, Nº 46. Enero,1987.

_____. **Márgenes e Institución**: Arte en Chile desde 1973. Melbourne: Art and text, 1986.

_____. **La insubordinación de los signos**. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

ROJAS, Sergio. Herederos de la discontinuidad. In: **Cambio de Aceite**. Pintura chilena contemporánea. Catálogo de la exposición. Santiago: Ocho Libros, 2003.

_____. El contenido es la astucia de la forma. In: **Chile Arte Extremo**: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo. Santiago, 2005. (35-77) Disponível em: < www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/>. Acesso em: 25 mai. 2011.

SOFKA, Vinos. Identidade no espaço, no tempo. In: ICOFOM. ICOM/ICOFOM. **Museology and Identity**. ICOFOM Study Series no. 10. Buenos Aires: ICOM/ICOFOM, oct. 1986.

SOLA, Tomislav. Identidade. Reflexões sobre um problema crucial para os Museus. In:ICOM/ICOFOM. **Museology and Identity**. ICOFOM Study Series no. 10. Buenos Aires: ICOM/ICOFOM, oct. 1986.

SOLARES, Blanca. Aproximación a la noción de Imaginario. **Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales**. Septiembre-Diciembre, año/vol. XLVIII, Número 198. Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México, 2006.

SCHEINER, Tereza. **Apolo e Dioniso no templo das musas**. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Orientador Paulo Vaz .RJ: ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

_____. **Imagens do Não - Lugar**: comunicação e os novos patrimônios. 2004. 294f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. RJ: ECO/UFRJ, Rio de Janeiro.

VALDÉS, Adriana. **Composición de lugar**. Escritos sobre cultura. Santiago: Universitária, 1995.

ZAPATA, Miguel Ángel. Raúl Zurita: Entre la página del cielo y el desierto. Disponível em: http://www.poeticas.com.ar/Directorio/Poetas_miembros/Raul_Zurita.html
Acesso em: 24 jan. 2012.

ZURITA, Raúl. **Purgatório: 1970-1977**. 1ª edição. Santiago: Universitaria, 1979.

FRANCO, Luis Fernando P. N. Cultura na veia, saudade em lata: por uma crítica da economia do espírito. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 22, p 65, 1987. In: LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos artísticos e pesquisas em artes plásticas: Proposta de um modelo estrutural de informação em arte. In: **Symposium Museology and Art**. mayo 1996. Rio de Janeiro. Documentos. Rio de Janeiro. ICOFOM-ICOM, Tacnet Cultural, 1996. p. 183-193. (ICOFOM Study Series-ISS 26).

LESCANO, Graciela, STOLOVICH, Luis. **La gestión del Patrimonio Cultural y natural en Uruguay**. Secretariado de Manejo del Medio Ambiente para América Latina y el Caribe. SEMA – EMS. Disponível em:
<<http://www.desarrolloregional.org.uy/portal/dmdocumentos/gestionpatrimoniouruguay.pdf> >
Acesso em: 16 fev.2012.

Referencias internet:

ARTISTAS EN HIVLD CADA. Videos. Disponível em:
<<http://www.hemisphericinstitute.org/artistprofiles/index.php?lang=Esp&Artist=cada&Menu=HIDVL>> Acesso em: 10 jan. 2011.

DICCIONARIO DE ECONOMÍA. Disponível em:
<http://www.eco-finanzas.com/diccionario/B/BIEN_TRANSABLE.htm> Acesso em: 10 jun. 2011.

DISCURSOS DE SALVADOR ALLENDE.
Disponível em: <http://www.casamsa.org/multimedia/Discursos/Allende_Leche.mp3 >
Acesso em: 10 dez. 2011.

HISTÓRIA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Calendário Colección Phillips 1998.p. 19. Disponível em: <<http://www.portaldearte.cl/calendario/fasciculo/1998/2.htm>>
Acesso em: 10 dez. 2011

IMAGINARIOS CULTURALES PARA LA IZQUIERDA. **Separata**, 2011. Disponível em:
<www.imaginosculturales.cl>. Acesso em: 12 abr. 2011.

ITAÚ CULTURAL. Site specific. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419> Acesso em: 10 jan. 2012.

MEMORIA CHILENA- DIBAM. Teatro chileno (1973-1990). Disponível em:
<http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=teatrochilenopostgolpe> Acesso em: 13 mai. 2011.

MUSEO DE LA MEMÓRIA. Disponível em:
<<http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/>> Acesso em: 12 abr. 2011.

LA NUEVA CANCIÓN CHILENA (1960-1970). Disponível em:
<<http://folcloreyculturachilena.bligoo.com/content/view/554649/La-Nueva-Cancion-Chilena-1960-1970.html>>

RAE- Real Academia Española RAE. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/>> Acesso em: 22 fev. 2012

REVISTA MUSEU. Cultura levada a sério. MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE ICOM, 1972. Disponível em:
<http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/ mesa_chile.htm>. Acesso em: 10 Mai. 2011.

TATE GALLERY. Disponível em:
<<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=276>> Acesso em: 10 jan. 2011.

UNESCO. Disponível em:
http://portal.unesco.org/geography/es/ev.php-URL_ID=9284&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html Acesso em: 15 jan. 2012

Referencias lista de figuras:

ARTISTAS EN HIVLD CADA. Videos. Disponível em:
<<http://www.hemisphericinstitute.org/artistprofiles/index.php?lang=Esp&Artist=cada&Menu=HIDVL>> Acesso em: 10 jan. 2011.

NEUSTADT, Robert. **CADA DÍA: la creación de un arte social**. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

ANEXOS

Anexo 1

Definição de alguns termos que aparecem no desenvolvimento desta dissertação. Através deste anexo buscamos complementar sua apresentação e abordagem do texto. As definições que apresentamos são de caráter simples e conciso e, quando necessário, fazemos referência à realidade artística no Chile, para assim esclarecer ao leitor as apropriações de sentidos no contexto de nossas elaborações.

PERFORMANCE²¹³:

Do inglês *performance art*, este termo -popularizado nos anos 60 mas com antecedentes e referências nos movimentos de vanguarda como o *Dadaísmo*, *futurismo*, *Bauhaus*- é compreendido como “Ação artística”. Utiliza-se em artes para nomear a certa mostra ou representação cênica que costuma basear-se na provocação. Uma *performance*, portanto, tenta surpreender o público seja por sua temática ou por sua estética. Este tipo de ação é vinculado à improvisação, à arte conceitual e aos *happenings* (manifestações artísticas que contemplam a participação do público, por enquanto a presença de público na *performance* pode ser suprida com a gravação em vídeo da ação do artista). Tem filiação com a ação poética, a poesia visual, e outras expressões da arte contemporânea. Outras nomenclaturas próximas à *performance* são: *live art*, *action art*, e *intervenções de arte*.

A respeito da arte no Chile, o estudo do desenvolvimento da *performance* nacional é interessante e complexo pelas diversas discussões e temáticas que propõe, pelas diversas posições artísticas que representa e por uma tendência forte ao questionamento de assuntos sobre identidade nas suas operações. Um momento paradigmático do seu desenvolvimento foram as manifestações artísticas de finais dos anos '70 e dos '80, as quais respondem a um particular contexto sócio-político (a ditadura no Chile). Apesar de significar um paradigma a *performance* dos anos '90, esta nova cena aparece com um caráter mais heterogêneo e enfrenta, desde o interior das suas propostas, contextos sociais e políticos diversos, os quais a diferenciam da cena anterior. Não se geraram continuidades do movimento performático dos anos '80. Uma vez que a ditadura termina, a geração dos '80 deixa de produzir obras. Nesse sentido os especialistas caracterizam a geração performática dos anos '80 como uma geração “reativa”, matéria de debates.

Representantes internacionais paradigmáticos da *performance* são Joseph Beuys e Wolf Vostell do grupo Fluxus, e, referentes ao contexto chileno, são os artistas Mario Leppe, Raúl Zurita, e Diamela Eltit.

²¹³ Disponível em:
http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/ASOCIACIONES/perfopuerto/alexander/entrevista.htm (Acesso em: 10 fev. 2012)

ARTE PÓVERA²¹⁴:

Do italiano, "arte pobre". Termo cunhado pelos materiais utilizados, que são subtraídos diretamente da natureza ou com nenhuma ou escassa transformação: placas de chumbo ou cristal, vegetais, tecidos e roupas, carvão, argila, ou, também, considerados em estado de lixo e, portanto, carentes de valor. Utilizou-se este termo para designar uma arte de matéria que estava em auge. Os artistas da arte *póvera* ocupam o espaço e exigem a intromissão do público. Tratam de provocar uma reflexão entre o objeto e sua forma, através da manipulação do material e a observação de suas qualidades específicas.

A arte *póvera* nasceu na Itália nos anos '50, teve uma forte repercussão, rapidamente se impôs e se propagou na Europa e América do Sul. Nas nossas realidades da América Latina cobrou matizes diversos já que os próprios materiais e objetos considerados como lixo podiam ser considerados como utilizáveis sob novas formas de uso. Na realidade chilena trabalhar com papelão ou roupas adquiria novas significâncias e, também, um ato crítico. Os artistas representativos desta tendência foram Francisco Brugnoli e Virginia Errázuriz. Estes artistas interessavam-se por questionar, através de suas *collages*, objetos e instalações, os processos sociais, com o fim de que o discurso político e o artístico compartilhassem uma base comum. Pesquisavam através das suas obras a realidade contingente, com um olhar inquisitivo, denunciante, inconformista. Estes tipos de obras críticas significaram uma tendência importante de analisar ao estudar o fenômeno de politização da arte acontecida nos anos '60 e '70 no Chile.

LAND ART²¹⁵:

Termo utilizado para definir uma corrente artística contemporânea, surgida na década de '60 na América do Norte e Europa, porém seus precedentes podem ser

²¹⁴ Disponível em:

<http://artescontemporaneos.com/arte-povera/>

<http://www.portaldearte.cl/terminos/artpover.htm>.

http://cl.kalipedia.com/ecologia/tema/ecologia-medioambiente/i-arte-povera-i.html?x=20070718klparthis_179.Kes&ap=0

²¹⁵ http://www.kalipedia.com/arte/tema/edad-contemporanea/i-land-art-i.html?x=20070718klparthis_179.Kes&ap=1

<http://www.portaldearte.cl/portal/2011/03/07/terminos-land-art/>

(Acesso em: 10 fev. 2012)

encontrados de maneira constante na História da Arte (manifestações de arte primitiva, por exemplo). Seu método é cobrir grandes formações paisagísticas com estruturas que alteram as formas originais, pelo qual, o melhor lugar para realizar esta intenção artística são as paisagens extensas e abertas, como a praia ou o deserto. A *land art* extrapola as fronteiras tradicionais da arte, a livra dos espaços fechados, com objetivo de impor uma mirada mais ampla. As operações dos artistas costumam possuir um caráter efêmero, exemplo disso podem ser obras como “Spiral Jetty” de Robert Smithson, um caminho de pedras que se adentrava, em espiral, nas águas do lago Salgado, em Utah: de longe se contemplava como uma grande escultura que tentava reviver misteriosos significados primitivos. Dentro desta corrente há numerosas tendências. Nuns casos, o artista emprega unicamente recursos naturais (por exemplo, pedras ou madeiras) e cria com eles sua obra. Em outros casos, utiliza um elemento da natureza e intervém sobre ele, geralmente de maneira provisória, provocando uma modificação visual.

Alguns artistas internacionais representativos da *Land Art*: Robert Smithson, Michael Heizer, Christo & Jeann-Claude, Dibbets, de María, Richard Long. No Chile uma ação de arte paradigmática da *Land art* foi a obra realizada pelo artista e poeta Raúl Zurita, que escreveu uma enorme frase no deserto do Atacama, no norte do Chile, a qual podia ser lida desde o céu.

ASSEMBLAGE²¹⁶:

O termo *assemblage* foi cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet em 1953 e se difundiu internacionalmente a partir da exposição “*The art of assemblage*” celebrada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1961. A técnica da *assemblage* consiste em unir diferentes materiais e objetos de forma que se consiga um efeito tridimensional. Também se aplica, com um sentido mais amplo, às esculturas realizadas combinando vários materiais (ferro e madeira, por exemplo). O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a “estética da acumulação”: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico visa romper definitivamente as

²¹⁶ Disponível em:

<http://todacultura.com/movimientosartisticos/assemblage.htm>

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325

(Acceso em: 10 fev. 2012)

fronteiras entre arte e vida cotidiana; ruptura já ensaiada pelo dadaísmo, sobretudo pelo *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) e pelas obras *Merz* (1919), de Kurt Schwitters (1887-1948). O *assemblage* reconsiderou radicalmente os formatos dentro dos quais podiam operar as artes visuais. Por exemplo, a *assemblage* dava um ponto de partida para dois conceitos que teriam de ser cada vez mais importantes para os artistas: o meio ambiente e o happening.

William C. Seitz assinalou na introdução do catálogo da exposição: "*The art of assemblage*" o seguinte; "A atual onda de *assemblage*(...) marca uma mudança da arte subjetiva, fluidamente abstrata, para uma revisada associação com o meio ambiente. O método de justapor é um veículo apropriado para expressar sentimentos de desencanto pelo idioma internacional resvaladiço em que tem tendido a manifestar-se a abstração livremente articulada e os valores sociais que esta situação reflete"[Tradução Livre].²¹⁷.

²¹⁷ ""La actual ola de *assemblage*(...) marca un cambio del arte subjetivo, fluidamente abstracto, hacia una revisada asociación con el medio ambiente. El método de yuxtaponer es un vehículo apropiado para expresar sentimientos de desencanto por el resbaladizo idioma internacional en que ha tendido a manifestarse la abstracción libremente articulada y los valores sociales que esta situación refleja".

Anexo 2

“El cuerpo performático de los 80”

Eugenia Brito.(no prelo)

Julio 2010.

“El cuerpo performático de los años 80”

La escena artística de los años 80 tuvo el desafío histórico de buscar los signos de contestación y de búsqueda de sentido para la crisis histórica que significó el golpe de estado de 1973, en Chile. Se trató no sólo de generar el testimonio o la alegoría de la crisis de la modernidad tardía tanto en nuestro país como en América Latina, sino también de nombrar la crisis y su profundo malestar. Lo que significó un quiebre sintáctico, el desalojo semántico de la utopía según la cual el arte y la literatura tenían incidencia en las sociedades latinoamericanas. Más aún, expresaban un deseo de reforma profunda en el imaginario y en la conciencia social; unida desde los años 60 y 70 a lo popular, buscando cómo poder encontrar no sólo el lector o el espectador, sino de unir al hombre de la calle a la experiencia de arte.

Lo que ocurrió, en los años 80, fue en otra dirección y el sacrificio de la utopía exigió crímenes violentos e inusitados, a la par, que hizo caer el concepto de desarrollo, que iba unido al de democracia y participación cultural de todos los sectores sociales. Lo reemplazó por la llamada modernización que consistió en la incorporación de lo tecnológico y por la economía de mercado, de carácter globalizante. Ello significó la derechización de la política y con ella, también de la estética. Los mundos artísticos que esta derecha puso en primer plano fueron decorativos, ornamentales y sobre todo tendieron a encerrar el arte sobre sus propios materiales, impidiendo su “contaminación” con la calle, con la coyuntura sociopolítica del momento o los momentos.

El gran tema de la constitución psíquica, social y política de una subjetividad local protagónica de su historia se postergaba una vez más, en un país fisurado por las crisis de poder, el fuerte impacto del neoliberalismo, la economía convulsa por los Chicago Boys, las maquinarias del horror y de violencia, la disolución del concepto republicano de “estado” para llegar a una entelequia manipulada por la CNI y la interrupción de un desarrollo comunitario para pasar al relato alienante de la unión antojadiza de Chile como laboratorio tercermundista del neo-liberalismo, debido al afán y la codicia de la derecha chilena, que llegó a cambiar la constitución para poder facilitar la expansión del neoliberalismo, sistema que sirvió para enriquecer a los grupos de poder así como, efecto de la comunicación de masas y de las estrategias de propaganda, mantener cautivas a las capas medias, a la par que la droga y el narcotráfico sirvieron para sumir a los grupos populares en la inercia política, sin dinero para el consumo, perdiendo su discurso y su capacidad de generar una contestación

política, lo que Gayatri Spivak denomina “insurgencias”.ⁱ La droga desgastó su potencial social y político y los convirtió en el chivo expiatorio del miedo a la “delincuencia”, con lo cual se las aisló, enfermó y controló, en un fascismo sin precedentes.

De esta manera, cerca de los 90 y durante toda esa década, la sociedad quebrantada chilena pasó a ser otra cosa: un espejo intachable del Mercado, para constituir de modo ejemplar una “verdad” sin las cicatrices y saltos del pasado para presentar su fachada límpida al escaparate comprador del Primer Mundo. Por otro lado, en este escenario convulso, se destacaron sólo unas pocas individualidades tanto en el campo del arte, como en la literatura, luchando solitarias por inscribir su nombre en el teatro comprador del Primer Mundo, a través de diferentes circuitos culturales, tales como galerías, universidades y aún más, por medio de viajes y contactos personales. El gran Mall y el Supermercado son la vitrina y el espacio en el que el Mercado muestra su descarada apertura al consumo y para ello pone en escena el espectáculo de la mercancía, en el sentido ya explicado por Guy Débord, en Francia en los años 70.ⁱⁱ

Hay un pliegue posmoderno que, de manera irónica, rodea el arte de los años 90. La muerte de los macrorelatos sume en cierto desencanto tanto a la literatura como a las artes, lo que explica el halo paródico y desencantado de sus modos de irrupción a la par que el fragmentarismo y la aparente descentralización que, por momentos, inunda la sociedad chilena.

Retornando a los años 80, fue entonces cuando el arte chileno buscó el cuerpo como teatro de una memoria plural y vertiginosa. Bajo diferentes soportes, el cuerpo como dispositivo vector de una producción de un simbólico otro, diferente del oficialismo, generó poses y máscaras, ocupando en algunos casos, la foto con su ímpetu renovador para mirar la historia, con su seducción “realista”. Tal fue el caso de la poética de Raúl Zurita en su texto *Purgatorio*,ⁱⁱⁱ que impuso su fuerza ruptural como portador de una identidad estética que rompe el binarismo del signo lingüístico para multiplicar las posibilidades del documento fotográfico: su carácter de documento y registro de la cara certificada para comparecer en la civilidad va acompañada del camuflaje. Un significado inesperado se introduce en la leyenda poética que surca el texto: la inversión de la foto masculina con un texto que acompaña un nombre de mujer:

: “Me llamo Raquel / estoy en el oficio / desde hace varios años. Me encuentro en la mitad de mi vida. Perdí el camino”.^{iv}

Qué significa ese nombre allí escrito en ese preciso lugar; qué sentidos mueve ese femenino desplazado allí?. Apelando a la dualidad de la figura de la santa o la prostituta, la mujer en Zurita no es otra que la de la loca periferia chilena, metaforizada en un registro dual: la puta que se va al arte, es decir al mercado en que los significantes deben elegir una cosmética para aparecer, una superficie que los haga atractivos por duales, híbridos, mestizos. Significante también de la revolución de una imagen no solamente domesticada por el sistema sino capaz de alterar sus expectativas estéticas con un signo poético emanado del archivo europeo, por ello, el cuerpo clasificado de la foto, foto del Carnet de Identidad, cuya aparición emerge rodeada de un relato subterráneo: la historia erótica y mística, justo en el momento en que éstas se tocan sobre el cuerpo y la sangre, en el instante en que las apariencias se suman en la irrealidad de una cita culta; la de la historia occidental, pasando por toda la Biblia, (El Cantar de los Cantares; la Edad Media con el impulso de la trova y el ocultamiento del motif religioso bajo el, rostro de la Dama profana; la Madona renacentista que saca sus pechos ante el mundo por primera vez cuando el pintor siente que su tiempo acaba), culminando en el Renacimiento hasta llegar a la Modernidad con Elliot en la Tierra Baldía, en que mujer y profeta se juntan con el soldado derrotado que vuelve a casa, en la II Guerra. Así se nubla la vista del pintor y del poeta, cuando Raúl Zurita los convierte en su material diciendo: “Perdí el camino”.^v

Se pierde el camino cuando éste llega al III Mundo y no hay objetos sagrados ni eróticos que no sean los ya contaminados por el discurso autoritario, y por todo el séquito ideológico que acompañó ese movimiento hasta llegar a vislumbrar el país como mercancía: su exiguuo valor lo muestra el saqueo histórico y político que cambió el curso del país como lo verificaron los artistas de los años 80.

Con ellos acaba el esfuerzo de la modernidad por abrir un lenguaje propio para América Latina; es ése con todos sus haberes el que se pierde con ese golpe.

Y con él cae también uno de los sentidos más caros del arte latinoamericano: regenerar el archivo, los mitos y los nombres de este lugar a medio inscribir, con clases desinstaladas y etnias difuminadas que no lograron acceder en todo el SXX a la cultura letrada y ahora, permanecen en la sombra, en medio de esta globalización como fetiches o fantasmas de un pasado que se niega a permitirles el ingreso cultural al presente.

Dentro de los 80 siempre será importante recordar las grandes performances de Carlos Leppe, que supo como pocos aunar una red de conceptos para unir lo biográfico con lo estético y lo político en una escritura corporal y teatral sin precedentes, en la que al lado de la cita artística, se manifestaba la erótica gay a la par que la crítica social y cultural instalando su arte dentro de una densidad de sentidos irrepetibles en el período y discontinuado por único. Leppe articuló el cuerpo homosexual como la forma del inconsciente latinoamericano, cuando unió Madre y Mercado, al instalarlos a través del televisor; el cuerpo de Leppe se convierte en un teatro que señala lo recortado y lo perdido, cuando trabaja con la memoria evocando los detenidos-desaparecidos. Como nadie, Leppe articuló la modernidad (en su cita a Duchamp) con la cabeza tonsurada en la forma de la estrella como signo de un nuevo arte nacido desde la guerra, dibujando el avance tecnológico como el lugar de un surgimiento acompañado por el saldo de un gran sacrificio. Dio cuerpo a través de su performance a los significantes perdidos y los cruzó alegórica y paródicamente con los logros de una modernidad tardía y enajenada.

Es en ese momento, en que se dibuja el “entre” de dos cadenas de significantes: los del Imperio, en su fase más siniestra, y el Chile, que permitió ese ingreso.^{vi}

Es entonces cuando surge, desde otro ángulo, la América Latina vista por Diamela Eltit, no sólo en *El Beso*, que aparece citado en *Márgenes e Instituciones* de Nelly Richard, sino también a través de su primera novela, *Lumpérica*^{vii}, que cruza fronteras entre los géneros y especies del arte.^{viii}

Mujer es entonces el nombre de la psicosis chilena, como la representó Zurita, como la hace ver Maquieira, *La Tirana*^{ix} y finalmente, su entrada triunfal, como cuerpo nacional en los eriazos de Lotty Rosenfeld y en las zonas marginales, los lupanares de Eltit que deja el patio trasero de la mujeres y los homosexuales para habitar la plaza que como espacio del centro se hurta, se retrotrae de la política capitalizadora del neón fascista. (Díaz).

También cabe señalar la exposición de Juan Dávila, en 1979: *El Cuerpo en la Pintura*; así como el museo de la casa- cuerpo de Juan Luis Martínez, en *La Nueva Novela*, que articula la casa destruida, hecha ruina de Diego Maquieira y el cuerpo agonizante del sujeto poético de Carmen Berenguer en *Bobby Sands desfallece en el muro*.^x

Son los materiales estéticos de las vanguardias expirantes las que se resemantizan aquí y los autores productivizan los materiales de sus prácticas para

generar obras densas y plurales como es el caso de Diamela Eltit, quien no sólo hizo suyas las estéticas de Artaud, Bataille, Kafka y Beckett, para producir *Lumpérica* su primera novela, sino también la visualidad de los años 80, particularmente los aportes de la así llamada Escena de Avanzada..

En el caso de Leppe: Marcel Duchamp, y la escritura de Gertrude Stein., en las conocidas performances de “Las Cantatrices” e “Historias de Cuerpos” se dan cita en la memoria del cuerpo como significante que recuerda y actúa, operando bajo la retórica del simulacro, como señala Nelly Richard en *Márgenes e Instituciones*, con él, sino que realizando la desconstrucción irónica y violenta del salvajismo militar en “Reconstitución de Escena”.^{xi}

Raúl Zurita propone desde el Infierno de Dante y el cuerpo sicótico del Chile dantesco, la lectura en reversa de una historia local en que la figura metafórica de la mancha de la vaca recorta la pulsión materna desmaterializada y anómala del ojo desviado por la psicosis colectiva.^{xii}

La mujer que emerge en los 80 desde la poesía de Zurita y Muñoz, provoca el efecto de emergencia de las alteridades: es otra que viene a decir revolución, cambio, es la urgencia de una nueva proposición enunciante.

En el caso de la novela de Diamela Eltit, esta nueva mujer cruza la performance desde la visualidad y acercándose a los trabajos de Derrida sobre la escritura y la diferencia se encarga de aparecer en la letra sin renunciar a la escena de su contexto histórico: la plaza, los pálidos, el foco, la carne horadada.^{xiii}

Es desde el arte de los 80 que el cuerpo deviene la última frontera de la ciudad, delimitada como jaula, en estado de toma y de continua vigilancia; es entonces cuando la ciudad es cita performática apenas subrayada en las producciones. El espacio cotidiano se hace significativo de un muro horadado por la intervención militar, mientras que el cuerpo se formula como barricada o zona de contención, contra el que se protesta..

Nunca más existirá un cuerpo tan vigilante al cierre de una historia: en realidad al término de la democracia y la aparición de un estado vigilado. Nunca más la articulación de un país cabrá dentro del imaginario artístico desde una semiotización que permite al significante un estatuto de libertad virtual, mientras la historia política del país cambia drásticamente de giro.

El cuerpo político desde el que se formulan estos enunciados es un cuerpo denso y tenso de significantes.

En el caso de *Lumpérica* de Eltit, el foco narrativo se desplaza a la desgarrada protagonista que aparece dispuesta a la toma de su cuerpo por enunciados que la acosan aún desde las zonas menos articuladas del discurso, es decir, la etapa pre-verbal y preedípica de éste..

Es ahí donde se cruzan teoría y géneros artísticos en un nuevo tramo ensoñado y que requiere solamente de la imaginación: es una inscripción de un imaginario que toma sus bases desde Artaud, Bataille, Sade, Baudelaire, y también de las relaciones abiertas por Foucault entre poder / institución; poder / cuerpo; poder / saber.

En esa apertura que he designado en Literatura como : nuevo paradigma literario; ^{xiv}R. Olea habla de las literaturas móviles; yo designaría apertura y movimiento artístico que tuvo lugar en ese tramo, para hacer converger sobre la mujer el signo de todo un proceso histórico..

Me interesaría en ese contexto hablar de la estética que Richard ha denominado como sacrificial en el caso de Zurita y Eltit, pienso que en el Manifiesto del Arte de la Intención o la postura que esta artista asume es el trabajo directo con los otros, los desarraigados de la historia. Así lo señala ella: “Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras; digo que relucientes serán conventos más espirituales aún. Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más límpidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del sistema: su suma dignidad. Y ellos definitivamente marginados, entregan sus cuerpos precarios consumidos a cambio de algún dinero para alimentarse. Y sus hijos crecen en esos lupanares. Pero es nuestra intención que esas calles se abran algún día y que sus hijos copen los colegios y las universidades: que tengan el don del sueño nocturno. Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales.”

Imagen y palabra se funden en esta producción, acto y lenguaje obedecen al mismo significante: hacer ingresar el margen, los márgenes al lenguaje. Sentidos que rechazan la linealidad del lenguaje y que requieren de una convocatoria a la cual la “intención“, apela,^{xv}

¿ qué sería pues el arte de la intención?

Lo he denominado tomando a Derrida, “veladura”, en el sentido de que tras el velo de la mediatización: cuerpo / página/ calle / acto / palabra apunta un significante:

el cuerpo político de los consignado “otros” del sistema, la pobreza, el mundo del subordinado, que efectivamente pagó y sigue pagando con su cuerpo y con su historia la ocupación y la colonización desde la fundación de América Latina. Lo he denominado veladura por otros motivos también : porque no oculta su carácter de shifter: se enuncia como cuerpo, no de la manera apropiadora de Neruda, quien en “Alturas de Macchu Picchu”, toma el nombre de los “otros” para nacer él como sujeto poético; ni como en Zurita que ocupa a “ la otra” para tomar una forma maquillada, travestida y rebelde, pero que se prepara para ocupar el cuerpo poético del texto como cuerpo elegido. Aquí se trata de señalar los modos que una determinada política: la chilena, ha tomado para silenciar y suprimir a los marginados de siempre. Se trata de un modo de apuntar a los carentes y obliterados de toda escena para la llamada operación del “bautizo”. Este bautizo significaría su unión virtual con L Iluminada, la protagonista del libro. Su unión como cuerpo colectivo articulado se produce a través de la mancha de la luz eléctrica, de los cables de luz como arterias que articulan el cuerpo material de la ciudad tomada.

El arte de la intención es el surgimiento de una poética, quizá de las más consistentes en Chile para trazar dentro del mapa simbólico de la comunidad el lugar del otro y para intentar desde la escena visual, desde la palabra, es decir, desde la literatura y las artes visuales un trabajo con el imaginario artístico, en el que por breves instantes, se proponga una escena erótica como la máxima sacralidad de lo real clausurando el aparato represivo que la consignara como territorio de ocupación.

Finalmente, este arte supone la alusión a una nueva sintaxis que ocupará no sólo sus dispositivos de lectura, sino también convoca el verbo y sus espacios previos, intentando generar un dispositivo de escritura que instala una zona mental que produce un nuevo punto de lectura y una meditación estética, lo que parte por el silenciamiento y rearticulación de estéticas más conservadoras y miméticas con el medio social declarándolas como su pasado. Para dejar al significante instalarse en las zonas más distintas del pensar: el cuerpo, la respiración, el murmullo, los gemidos, el jadeo confrontados con núcleos más abstractos del pensar: la política, la teoría, la filosofía, la teoría de la cultura.

He llamado en otra ocasión a esta sintaxis: “el sistema del refrote”, que no es otra cosa que el contacto de voces, hablas, letras, sentidos, sudoraciones, cuerpos en la gran escena de la lengua, entendida ésta como la máquina que nos permite ser”humanos “, orientarnos al mundo con voluntad de significar.

Texto e imagen dieron la forma, el signo del horror de ese presente; texto e imagen trabajaron juntos de manera precisa aún desde la desgarradura del país y de todo el sistema político. Texto e imagen dieron a conocer la historia del Chile de esa época. Por ello, decimos que fue un arte mixto, transgenérico y particularmente performático.

¿En qué sentido el 80 fue performático?.

En que se pone el cuerpo de manera impensada en un contacto intenso con la ciudad, de esa manera la forma de plantearlo en una pose infinita deviene en un dispositivo estético que otorga una matriz política al contexto que de esta forma, convierte al cuerpo en sistema de enunciación.

Sincronizando el arte con la manifestación política; con las velaciones, con los desplazamientos de masa, de muchedumbres desesperadas, agitando el cuerpo porque pensaban que perdían mucho, sin saber que de esa, en esos pequeños movimientos, componían la convulsa performance de la época: habría que agregar esa memoria actuada de manera performática al recuerdo "oficial" de las performances de Leppe, y a las instalaciones de Lotty Rosenfeld, de Gonzalo Díaz; a las acciones de arte del CADA y en general a toda la estética ochentera.

En los años 90, con la Posdictadura, la relación arte y política toma otra dimensión: la recomposición del cuerpo con las heridas no restauradas de la pasada década ante un formato que se cierra ante el pasado, silenciándolo y pretendiendo una alegría ante el Neo Liberalismo y ante la sociedad que comienza a pactar un orden "otro", que intenta plantearse distinto a la dictadura y que, desde las políticas culturales oficiales intenta prescindir del simbólico desgarrado y opaco de las pasadas décadas para intentar la fiesta de los significados transparentes y comunicables, propia de la Transición a la Democracia..

El Nuevo Orden quiere cerrar la puerta al pasado, pero éste lo golpea en la figura del duelo, El Nuevo Orden se vale del ideologema moralizante de la familia y la religión; pero lo hace frente al cadáver de la historia de los años 73 al 89; entonces ante esta esquizofrenia de rictus duales y peregrinos, el país estalla en una depresión y una disociación pocas veces vista. Surge una juventud exigente y molesta, desconforme con el sistema político y con la instalación del Mercado y sus excesos. Así, la performance que irrumpió en el rito callejero de los 80, se cierra.

Queda entonces por preguntarnos cuál es el sentido de la performance hoy y cómo definirla. Escritura del cuerpo que se formula como página o texto que produce su ritual escribiendo en sus actos la tensión insistente entre la historia pública y el desgarramiento privado. El cuerpo como metáfora de la calle; como Significante de la memoria activada y puesta en un presente en que los espacios se articulan para vibrar en una respiración que logra, cuando es eficaz, contrarrestar la amenaza tanto de la dictadura como la no menos opresiva consigna de olvido y desvío en la posdictadura.

Eugenia Brito.

Julio de 2010

¹ Spivak, Gayatri. In *Other Worlds*. London. Routledge. 1998.

¹ Débord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Madrid. Revista de Observaciones Filosóficas. (trad. De José Luis Pardo) 1967

¹ Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Stgo. Eds. Universidad Diego Portales. 2008.

¹ Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Stgo. Ed. Universidad Diego Portales. 2008. P.7.

¹ Zurita, Raúl. *Op.cit.*p.7.

¹ Richard, Nelly: *Márgenes e Instituciones*. Stgo. Ed. Metales Pesados. 2007. Pp.77-87

¹ Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Stgo., Eds. Del Ornitorrinco. 1983.

¹ Richard, Nelly. “Las Retóricas del Cuerpo” en *Márgenes e Instituciones*. Stgo. Ed. Metales Pesados .pp. 77-87,

¹ Maquieira, Diego. *La Tirana*. Stgo. Ed. Universitaria. 1983

¹ Berenguer, Carmen. Bobby Sands desfallece en el muro. En *La Gran hablada*. Stgo. Cuarto Propio 2002 pp.13-37

¹ Zurita, Raúl. *op.cit.*, pp.47-54.

¹ Eltit, Diamela. *Lumpérica*. *Op.cit.* cuerpo-país: relación mantenida a lo largo del texto y en cada una de sus páginas.

¹ Brito, Eugenia. *Campos Minados*. Stgo. Cuarto Propio. 1990

Olea, Raquel. En Juan Carlos Lértora: *Diamela Eltit: Una poética de literatura menor*. Stgo. Cuarto Propio. 1993.

iii. Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones*. Eds. Metales Pesados pp.77-87. “Las Retóricas del Cuerpo” y en Gaspar Galaz y Milan Ivelic. *Chile Arte Actual*, en los capítulos dedicados a los 80 en Chile.

iv- Derrida, Jacques. “La Palabra Soplada, en *La Escritura y la Diferencia*. Madrid. Anthropos. 1989.

Anexo 3

Quadro comparativo. Registro de exposições realizadas no MNBA nos anos 1972, 1973 e 1974. Em: Balmaceda, Lissette. El Museo Nacional de Bellas Artes. Monografía Lic. Em Artes com menção Pintura. Orientador: Julio Tobar. Santiago, Universidade do Chile, Faculdade De Belas Artes. Departamento de Artes. 1978.p. 125-126.

AÑO 1972.-

Foto-pinturas de Vittorio Queirolo
 Oleos de Miguel Alandia, boliviano.
 Pinturas de Waldo Vila
 Bordadoras de Isla Negra
 Grabados de Guillermo Deisler
 Dibujos de Haroldo González, uruguayo.
 Vittorio Di Girolamo.
 Dibujos Mariano Riveros.
 Sotelo, dibujos.
 Chichita Bliz, argentina.
 Pinturas de Dirk Heimann, alemán.
 Tres jóvenes geométricos, Cosgrove, Mora y Román.
 Oleos de Adriana Frascaroli.
 Pinturas y grabados de artistas de Tomé.
 Maestros de la Pintura cubana
 Exposición Internacional de Pintura UNCTAD III.
 Hans Glauber.
 Pintura instintiva chilena.
 Diseñadores industriales italianos.
 Escuela de Arquitectura U.C. de Valparaíso
 Autorretratos y retratos de artistas.
 Exposición Anual de Arte.
 Artesanía mexicana
 Gage Taylor
 Dibujos de Tito Valenzuela.
 Grabados de José Ficca.
 Fernán Mesa, juegos.
 Esculturas de Martín Verdejo.
 Grabados de Martorell, portorriqueño.
 Benjamin Vicuña Mackenna.
 Esculturas de Juan Caballero
 Salón de Alumnos de la Esc. de Bellas Artes, U. de Chile.
 Arte español sobre el papel.
 Pintura chilena contemporánea.
 Diseños de Marco Correa.
 Surrealismo Museo de Arte Moderno de Nueva York.
 Audiovisual francés
 Norberto Majlis
 Festival Fotográfico.
 Arte conceptual británico
 Carteles portorriqueños.
 Afiches norteamericanos de protesta.
 Oleos de Fco. Méndez.
 Artes plásticas Educación Básica.
 Artes Plásticas Educación Media.
 Grabados recientes de Miró
 Grabados de Alberts y la Esc. de Nueva York.
 Langlois.
 Homenaje a Mondrian "Mov. Forma y Espacio."
 Michael Lacktmann
 La Rosa separada Neruda Zañartu.

AÑO 1973.-

+ No existe en el Museo Memoria anual correspondiente a este año.

AÑO 1974.-

Artesanía Familiar de Cema Chile.
Escultura Chilena contemporánea
Artesanía de Japón.
Diseño textil de Julio César González.
Pinturas de Pamela Clarkson.
Niños de Japón.
Grabados colección del Museo.
Made in Chicago
Eugenio Dittborn
Enrique Concha.
Esculturas de Gaspar Galaz
Exposición niños de UNICEF.
Luz Reynald.
Juan Pablo Morales.
Eduardo Garreaud.
Artistas de Concepción.
Donación de artistas del Brasil.
Concurso "Un día feliz".
Teatro alemán contemporáneo.
Tres del Norte,
Semana de O'Higgins.
Fotografías de Joseph Alsina.
Emilio Aldunate.
Camilo Mori.
Arturo Pacheco Altamirano.
Cristian Belpaire
El Impresionismo.
El arte de la ilustración en torno a García Lorca.
Las joyas de la Corona Inglesa.
Pinturas coloniales.
Grabados australianos contemporáneos.
Año Santo Chileno.
Roko Matjasic, retrospectiva.