

DES-ESPECTA: ARTE CONCEITUAL ENTRE A DITADURA ARGENTINA E A NOVA YORK DEMOCRÁTICA

Daniele Machado

Resumo: No fim da década de 1960 a Argentina era submetida mais uma vez a uma ditadura militar e Nova York se consolidava como centro econômico e cultural mundial, e exemplo de democracia diante de regimes totalitários em outras partes do mundo. O Grupo Frontera realiza a instalação *Especta* nesses dois contextos, re-organizando os dispositivos presentes no funcionamento da TV e questiona a atitude de espectral nesses dois contextos.

Palavras-chave: Ditaduras latino-americanas – Arte Conceitual – Novas Mídias

Abstract: In the enf of 1960's the Argentina was under one more time of a military dictatorship and New York was consolidated as a economic and cultural center of the world, and example of democracy against totalitarian regimes in other parts of the world. The Grupo Frontera realized the installation *Especta* in these two contexts, re-organizing the devices presente in the TV's work and question about the spectator attitude's in these two contexts.

Key-words: Latinoamerica Dictatorship – Conceptual Art – New Media



Grupo Frontera, *Especta*, 1970

instalação audiovisual realizada pelo Grupo Frontera. O Grupo era integrado pelos argentinos Adolfo Bronowski, Carlos Espartaco, Mercedes Esteves e Inés Gross. O trabalho foi apresentado ao público em 1969 no Instituto Di Tella em Buenos Aires e no Museo de Bellas Artes de Montevideu. Em 1970 fez parte da exposição *Information* no Museu de Arte Moderna de Nova York e, demorou 40 anos para que fosse apresentada ao público novamente, na exposição *Imán: Nueva York* na Fundação PROA em Buenos Aires, 2010.

A instalação é composta de duas câmeras de vídeo, 6 monitores de TV, e uma gravadora e reprodutora de vídeos. Com a primeira câmera se capta a pessoa entrevistada num espaço privado e separado na exposição. Com a segunda câmera é captado o público que observa o painel com as televisões. Nos monitores é possível ver a pessoa entrevistada naquele momento e as entrevistadas anteriormente, assim como o público que está assistindo as TVs em diferentes momentos do dia.

Além do esquema apresentado na primeira página, o Grupo também produziu um texto em que define a TV, utilizada por todos com a única atitude de ligar e desligar, como uma distribuidora de novas informações e com papel principal na comunicação das massas. Um dos principais problemas da TV seria o único papel a ela atribuído: de lazer. E nada se sabe além do que é assistido. Como os programas são produzidos? Que mecanismos há desde o estúdio de gravação até o satélite e por fim a TV? Por fim, o que há dentro da caixa preta? (Museum of Modern Art, 1970, p. 45)

Esse questionamento lembra imediatamente as questões colocadas por Villém Flusser em *A filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (Flusser, 2011, p. 15). Apesar da conexão entre a proposta do Grupo Frontera e o livro de Flusser, eles são separados por mais de dez anos de diferença. Então, no texto que os artistas argentinos escrevem sobre a sua própria obra, eles questionam essa passividade do espectador e com *Especta* eles lançam luz a atitude de *espectar*, trazendo um estranhamento para quem é filmado e em seguida pode assistir a si mesmo e terá a sua imagem sendo reproduzida repetidamente entre outras ao longo da exposição.

O texto segue apresentando definições de cultura e as radicais mudanças pelas quais a sociedade passava naquele momento e que, para leitores de Flusser, já está amplamente debatido. Curioso é realmente esse texto ser escrito com mais de uma década antes do *A filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia* e também de Flusser *O universo das imagens técnicas – elogio da superficialidade* (Flusser, 2008, p. 95), lançado logo em seguida ao primeiro e que dá

continuidade ao debate. O Grupo Frontera apresenta uma mudança na disposição e na organização da sociedade e de sua cultura.

Se antes a cultura era produzida e consumida de acordo com os diferentes níveis sociais, agora ela possuía apenas duas camadas distintas: as massas, alimentadas pelas mídias de massas, submersas num fluxo contínuo de mensagens de todos os tipos – a que chamam de *mosaico* – e deglutindo tudo sem esforço; e uma *sociedade intelectual de criadores*, que também estão articulados ao *mosaico*, mas com uma disposição ativa em que são eles os produtores das mensagens – Flusser desenvolverá melhor esse debate ao colocar a divisão da sociedade entre os que utilizam a caixa preta e os que programam o seu funcionamento, mais do que quem produz a sua mensagem como coloca o Grupo Frontera.

É interessante que a crítica sobre o grupo das massas que possuem uma atitude passiva em relação aos mecanismos e a produção do conteúdo da TV, digerindo facilmente o conteúdo, se satisfazendo com as pessoas que aparecem na tela, é apenas um prolongamento da crítica que George Simmel faz no início do século no texto *A metrópole e a vida mental*. Simmel descreve a atitude passiva dos consumidores diante dos produtos do mercado, onde desconhecem seus produtores. Com essa anonimidade, a diferença de qualidade dos produtos se faz apenas de acordo com cada embalagem. O que não é muito diferente em relação a TV, objeto de crítica do Grupo Frontera, seis décadas depois do texto de Simmel. (Simmel, 1967, p. 15)

Portanto, esses dois grupos – as massas receptoras e os intelectuais produtores – serão unidos através das mídias de massas que farão com que as mensagens do segundo chegue ao primeiro. Nesse *mosaico*, fluxo contínuo de mensagens a que a massa está submersa, não há referências ou pontos de orientação, somente probabilidades, elementos mais frequentes que os outros, ideias genéricas e sem fundamentos. Nessa paisagem cultural, a TV é o mais completo e mais influente meio de comunicação de massas. Nessa paisagem as massas passivas são distintas do grupo de intelectuais porque esses são ativos. E a única diferença entre eles, que podem ser criadores, gênios, artistas, cozinheiros ou criminosos é o potencial de cada um para criação da novidade. Assim a genialidade não é sobre algo excepcional, mas sobre a fecundidade para produção de novidade.

O texto termina com uma sugestão para o futuro. Apesar de todo o dito, todos os indivíduos são criadores, mas o que eles criam não será necessariamente incorporado a esse sistema cultural, que só absorve o que lhe interessa. E que uma possibilidade de

transformação desse cenário seria a introdução de *micromídias* nesse sistema de comunicação de massas, que isso é urgente e necessário. Essa sugestão fica para o futuro, mas também aponta para *Especta*, onde a caixa preta da TV é aberta e todos os elementos utilizados na produção de televisão são reorganizados.

Na instalação há um estúdio onde quem desejar pode entrar e responder a algumas perguntas. Trata-se de um espaço privado na exposição, e as pessoas que participavam respondiam a perguntas como “Por que as pessoas comem?”, “Quando você joga? Por quê?”, “Você pesquisa por novas formas de fazer amor?”, “A forma das coisas é importante para você?” ou “Você depende de algo em particular?”. Algumas perguntas são muito íntimas, e as que não são parecem bobas. É interessante que as pessoas entram num jogo entre se expor voluntariamente e estar gostando disso, e depois gostando de assistir a sua própria imagem, e, ao mesmo tempo, quem assiste se integra a esse jogo com uma curiosidade pelo outro, inclusive por suas absolutas banalidades. Nada muito diferente do incessantemente praticado nas TVs, pessoas que adoram se expor e se assistir e público que está super interessado em saber como é a casa da atriz famosa ou as especulações sobre o motivo dela e o jogador de futebol terem terminado o relacionamento.

A ação da transmissão entre o estúdio e o telespectador através do satélite, em *Especta* é solucionado com a gravação e reprodução dos vídeos nas TVs da instalação. É interessante que a TV na comunicação de massas apresenta programação e conteúdo para todas as horas do dia, sendo absolutamente gratuita e disponível, e é transmitida ao lar de cada um, diferente do cinema em que as diferentes famílias se destinam a um determinado local para assistirem juntas e no escuro ao filme. Na exposição esse dispositivo é alterado porque você assiste os vídeos com diferentes pessoas e quem será assistido e acabou de gravar o vídeo está ali presente e acessível.

Como dito no início do texto, essa exposição foi montada quatro vezes, três no fim da década de 1960 em Buenos Aires e Montevideu, uma em Nova York em 1970 e novamente em Buenos Aires em 2010. Em 1966 a Argentina foi submetida ao seu quinto golpe militar: em 46 anos por seis vezes presidentes democraticamente eleitos foram depostos por militares. Porém, os dois últimos golpes foram diferentes dos anteriores. Nos primeiros os militares tomavam o poder, “ordenavam” a situação e convocavam novas eleições. Nos golpes de 1966 e 1973 eles permaneceram no poder por sete anos cada um.

Apesar da delicada situação que a Argentina atravessa naquele momento, *Especta* aborda um assunto que afetava pessoas em todos os países que já vinham passando por uma transformação através da comunicação de massas, e que sofre uma radicalização com a chegada da televisão. Onde quer que essa instalação fosse exposta, haveria uma identificação local com a obra. Apesar de não trazer especificamente o assunto cotidiano da Argentina, que era e seria o mesmo de quase toda a América Latina, *Especta* é uma obra absolutamente crítica e irônica. Através do estranhamento que desloca o público para o papel de participante da obra e também da re-disposição dos elementos da produção da televisão.

Em 1970 o Curador Associado do Museu de Arte Moderna de Nova York Kynaston McShine seleciona trabalhos recentes que tem em comum o fato de privilegiar mais conceitos e ideias que a produção de um objeto específico. McShine já vinha de uma trajetória interessante, realizou a primeira pesquisa de um museu sobre Minimalismo no Jewish Museum, realizando a exposição *Primary Structures* em 1966. O curador classificou esses trabalhos como sendo produzidos dentro de quase um estilo internacional, mas que era mais interessante, especialmente, para artistas que trabalhavam fora dos grandes centros mundiais, produzindo trabalhos concretos e também projetos imaginários. Estiveram presentes artistas de Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Inglaterra, França, Alemanha Ocidental, Países Baixos, Itália, Japão, Suíça, Iugoslávia e Estados Unidos.

O Brasil esteve representado por Hélio Oiticica que apresentou seus *Ninhos*, além deles apenas o Grupo Frontera e Joseph Beuys recebeu espaço e orçamento para realizar obras maiores. É interessante analisar a realização dessa exposição no MoMA em 1970. O museu ficou muito marcado por uma postura conservadora em sua história por ser um museu de arte moderna, e, apesar disso, expor artistas já consagrados. Em 1936 na ocasião da exposição *Cubism and Abstract Art*, que não apresentava nenhum artista americano, artistas se reuniram em protestos descritos por George L. K. Morris e produziram o panfleto *How modern is the Museum of Modern Art?*.

Apenas em 1951 foi realizada a mostra *Abstract Painting and Sculpture in America*, como uma forma de desculpas aos artistas pela exclusão anterior e também pela declaração de Thrall Soby, que era diretor do Departamento de Pintura e Escultura do Museu e declarou que a produção europeia era muito mais interessante. O pedido de desculpas 15 anos depois foi bastante manipulado visto que o museu expôs apenas os artistas que se consagraram ao longo desse período. Além disso se iniciava ali uma

política governamental de consagrar a modernidade como um estilo de vida americano, com Jackson Pollock sendo um de seus maiores ícones.

De forma muito conveniente os EUA saíram ricos e com o território intacto após as duas grandes guerras que destroem o continente europeu de forma física, econômica e moralmente. Com a guerra os EUA não têm a sua produção industrial paralisada, muito pelo contrário. Seguem sendo produzidas e fornecidas armas, munições e todo tipo de produtos para ambos os lados das guerras. Por fim, o pós-guerra ficou marcado por um deslocamento do eixo cultural e econômico mundial para Nova York como assinala Harold Rosenberg no texto *The Fall of Paris* de 1940.

Os EUA se beneficiam sobre uma disputa cultural e intelectual quando financia ditaduras militares pela América Latina. Com o início da guerra fria, e a divisão do “mundo” em dois blocos “ideológicos” com o capitalismo dos EUA de um lado e o “comunismo” da União Soviética de outro, há uma massiva propaganda contra o terror comunista e de esquerda. É nesse contexto em que *Especta* é produzida e que *Information* é realizada. Onde um grupo de artistas argentinos instigava o público a abrir a *caixa preta* e que os EUA realizavam mais um pedido de desculpas, ao ter no MoMA um curador negro, para realizar uma exposição que incluía artistas periféricos, mesmo que fosse com um baixo orçamento.

Logo após a terceira exibição de *Especta*, Pierre Bourdieu iniciará a escrita de *A Distinção: crítica social do julgamento*, em que faz uma análise sobre a construção do gosto a partir de uma trajetória pessoal, em relação a educação e acesso à *cultura* sem um foco na questão econômica. A diferença entre o gosto burguês, popular ou de classe média está na forma em que ele foi construído, se por herança e tradição familiar, quando se cresce em um ambiente repleto de arte, que é diferente de quando se acessa essas obras apenas através de livros na escola. (Bourdieu, 2004, p. 28). É interessante que *Information* foi uma das primeiras exposições sobre arte conceitual. Se hoje é sinal de intelectualidade dizer que se entendeu tal obra de arte *estranha*, que foge aos suportes e questões tradicionais, naquele momento isso era estranho para todos e havia algo como um nivelamento entre classes nesse sentido (entre classes que poderiam e acessavam o MoMA).

No caso de *Especta*, esse nivelamento é ainda mais radical. Sem distinção qualquer pessoa poderia se voluntariar a responder as perguntas e aparecer na tela. Nesse mecanismo de sedução envolvido na curiosidade pelo inútil, todas as vidas e respostas ali poderiam ser de interesse para o público. Não havia o que entender, havia

apenas que perder um tempo de seu dia para ouvir intimidades de um estranho, rico ou pobre. Nada tão diferente do que a maioria faria ao chegar em casa e ligar a TV.

Se Bourdieu tira a questão econômica do foco, Jacques Rancière três décadas após retoma-a. Um grupo argentino em plena ditadura produzir uma obra questionando mecanismos da TV. Nenhuma das características do trabalho permite associá-lo a uma localidade específica, trata-se de um trabalho global. Se o grupo Frontera questiona a passividade e a incapacidade de produção das massas por um lado, por outro também é questionado o que Rancière anos mais tarde chamaria de *a inescapável trama da necessidade histórica*. (Rancière, 2014, p. 38)

Como escapar dessa evolução histórica que não outro destino senão o mercado global? Como escapar comunicação de massas? O Grupo Frontera respondeu a última pergunta em seu texto, colocando que era possível essa subversão com a criação das micromídias, onde todos podem ser capazes de produzir e sem que seja necessário de submeter às regras do mercado. A resposta da primeira pergunta está na própria obra, onde os dois minutos no máximo em que cada pessoa passaria na frente de cada obra no museu, se transforma em minutos que se deixa de contar para experienciar a obra. Não se trata observar e entender a obra, mas de vive-la, colaborar para a sua construção e perder tempo.

Retomando o texto escrito pelo Grupo Frontera, a exposição do MoMA apresentava a novidade das novidades, todas as obras tinham sido produzidas nos últimos três anos. Não se tratava de o MoMA ter mudado de postura, mas de saber que as coisas estavam mudando. Eram obras que desprezavam o rigor material e que impunham desafios museográficos, pedagógicos e, especialmente, mercadológicos. E todos foram sendo resolvidos pouco a pouco, sem nenhum desespero, especialmente o último. Afinal, a lógica do *mosaico* assinalado pelo Grupo Frontera, como o fluxo de novidades a que a massa está submersa, não estava apenas na TV, mas também no museu.

Por fim, *Especta* é uma crítica irônica a televisão e o espectador, mas também do museu e seu público. Os artistas estavam produzindo as maiores informações, novidades, disputando junto com outros artistas, mas também com qualquer um seja jornalista, modelo ou um jogador de basquete, que seja capaz de produzir uma novidade que interesse ser absorvida por esse sistema e, posteriormente, pelo mercado. Apesar disso, foi de legítima importância a atuação de Kynaston L. McShine como curador negro pouco tempo depois da terrível e dura luta pela conquista dos direitos civis. E

Especta, que carrega um pouco de *big brother*, foi uma das primeiras experiências de artistas com o vídeo na argentina, de uma forma completamente inusitada e que atuou como um *contra-dispositivo* como diria Agamben. Por fim, o Grupo Frontera acabou fazendo o público do MoMA perder tempo com bobagem e rir deles mesmos.

Referências:

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos Editora, 2009.
- BARBERO, J. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BOURDIEU, P. *A distinção*. São Paulo: USP, 2004.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. *O universo das imagens técnicas – elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- LOGAN, R. *Que é informação? – A propagação da organização na biosfera, na simbologosfera, na tecnosfera e na econosfera*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- PARRACHO, S. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2011.
- RANCIERE, J. *Em que tempo vivemos?* Em: Serrote, n.16, Rio de Janeiro: IMS, 2014.
- RUGGIERO, A. *Hélio Oiticica no MoMA de Nova York*. Revista Arquitexto, ano 17, junho de 2016.
- SEVERINO, C. *Jorge Rafael Videla e o “Processo de Reorganização Nacional”: a construção de uma ditadura militar*. 2013. 61p. Monografia (Graduação em História). Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília.
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967. p. 13-28. Tradução de Sérgio Marques dos Reis – The Metropolis and Mental Life, The Sociology of Georg Simmel, traduzido e editado por Kurt Wolff.

Catálogos das exposições e outros documentos:

- Museum of Modern Art. *Information*. New York: MoMA, 1970.
- Fundação PROA. *Imán: Nueva York*. Buenos Aires: Fundação PROA, 2010.
- <http://www.ines-gross.com/archivos/instalacion.swf>
- <http://proa.org/eng/exhibition-iman-nueva-york.php#exhibicion>

Museum of Modern Art. Release nº 69. 2 de julho de 1970.

- https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4483/releases/MOMA_1970_July-December_0003_69.pdf?2010