

# TUCUMÁN AINDA ARDE: A PERFORMANCE ART E O 68 ARGENTINO

## TUCUMÁN STILL BURNS: PERFORMANCE ART AND THE ARGENTINE 68

Luiza Tenan Vitor

Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo

### RESUMO

Investigando os enlaces entre arte e política, o presente artigo se desdobra a partir do contexto político da Argentina durante a década de 1960, assim como da intensa produção tanto artística quanto intelectual dos artistas e ativistas responsáveis pelo movimento Tucumán Arde. Por meio de revisão bibliográfica e da consulta de arquivos e registros das manifestações, o enfoque da análise se dá na performance de nome *Acción del Encierro*, proposta por Graciela Carnevale, para notar como questões inerentemente políticas são acionadas pela performance art e verificar a hipótese de que a cultura sessentista na América Latina se deu de maneira *sui generis* devido à configuração política autoritária instaurada na época.

**Palavras-Chave:** Arte Contemporânea; Contracultura; Performance Art; Tucumán Arde.

### ABSTRACT

*Inspecting the links between art and politics, this article unfolds from the political context of Argentina during the 1960s, as well as the intense artistic and intellectual production of the artists and activists responsible for the Tucumán Arde movement. Through bibliographic review and consultation of archives and records of the protests, the research focus its analysis on the performance called *Acción del Encierro*, proposed by Graciela Carnevale, to note how inherently political issues are triggered by the performance art and to verify the hypothesis that the sixteenth culture in Latin America took place in a *sui generis* way due to the authoritarian political configuration established at the time.*

**KEYWORDS:** *Contemporary art; Counterculture; Performance art; Tucumán Arde.*

### INTRODUÇÃO

Todo movimento artístico surge de uma base contextual histórico-social cuja estrutura está em alteração. Durante a década de 1960, o estilo de contestação social que se utilizava dos novos meios de comunicação em massa focava seus atos nas transformações dos valores, comportamentos e da consciência, urgindo pela busca de novos canais de expressão e almejando a transformação social como um todo através da tomada de consciência e dos muitos movimentos e protestos políticos.

Nesse ínterim, a ebulição cultural de ideais revolucionários também se deu na América Latina. Dentre os marcos, está Tucumán Arde. Geograficamente localizado na província de Tucumán, no noroeste argentino, o movimento que tinha como pano de fundo as contestações levantadas pela contracultura, Tucumán Arde, foi uma performance artística coletiva organizada em 1968 por artistas argentinos nas cidades de Rosário e Buenos Aires que reuniu documentos e imagens produzidas na província - onde a pobreza era crescente - além de trabalhos de cunho político e contestatório ao regime ditatorial e à emergência da doutrina neoliberal.

Impulsionados pela vontade de revolucionar a arte e a sociedade, o Grupo de Artistas de Vanguardia (GAV) da cidade de Rosário se posicionou em relação ao espectro político de seu tempo. Atuando não somente com o objeto artístico, os artistas atribuíram à produção engajamento político através de ações radicais que questionavam o circuito institucional da arte. Segundo Ana Longoni e Mariano Mestman, Tucumán Arde não foi um acontecimento isolado, foi parte de um contexto político e cultural que denominaram “itinerário de 68” (Apud PRANDO, 2020).

Questiona-se, então: o que confere status de arte a esse movimento naturalmente político? O presente artigo propõe uma leitura deste evento que ocupa o espaço que aproxima e distancia arte e política, entendendo que Tucumán Arde não só é parte essencial da história da arte argentina como também nos dá pistas para vislumbrar como processos criativos se entrelaçam com processos sociais e exponenciam questões que vão além do campo artístico.

A pesquisa se desdobra a partir de alguns pilares; algumas considerações aos movimentos culturais incubidos de reivindicações que aconteceram mundo afora durante a década de 1960, o contexto político da Argentina e, por fim, a história e a produção tanto artística quanto intelectual dos artistas e ativistas responsáveis por “Tucumán Arde” com enfoque nas obras de Graciela Carnevale para corroborar a hipótese de que a cultura sessentista na América Latina se deu de maneira *sui generis* devido às tensões políticas vivenciadas.

O presente artigo propõe-se a olhar para a obra performática de Graciela Carnevale com os objetivos de (i) notar como questões inerentemente políticas são

acionadas pela performance (ii) vislumbrar de que maneira a *performance art* incumbe-se de questionamentos sociais.

De mais a mais, o uso das imagens citadas no corpo do artigo assume funções distintas ao longo da escrita, não obedecendo a um padrão. Em alguns casos, a articulação acontece de modo mais sutil, em outros, as imagens servem como entrelinhas do texto, mesmo quando não há menção direta à elas.

## **1968, CENÁRIO ARGENTINO**

A respeito do cenário do ano que não terminou<sup>2</sup>, jaz a questão: de que maneira o movimento sessentista é percebido no continente latino-americano? Em que cenário este se expressou?

Inicialmente, é no encontro com outras coisas singulares que o sujeito se constitui de subjetividade. Adotando a perspectiva espinosana para pensar o período da contracultura que eclode em 1968, tornar-se humano é um devir de encontros com outros semelhantes a nós - portanto, o subjetivo é necessariamente intersubjetivo. Assim, entende-se que não há transcendência entre indivíduo e sociedade. Nas palavras de Ana Luiza Saramago Stern; “a constituição do sujeito político se dá numa mecânica afetiva absolutamente imanente, na busca pela experiência de afetos comuns” (STERN, 2016, p. 107). Considerando a intersubjetividade, entende-se que a multidão é uma multiplicidade de singularidades.

Portanto, o processo de subjetivação é necessariamente intersubjetivo e os encontros com seus semelhantes - e, conseqüentemente, as trocas - são inevitáveis. Estes encontros vão determinar a constituição de um sujeito coletivo e seu *ingenium* coletivo. Ainda segundo Stern; “ao mesmo tempo que a potência coletiva da multidão se expressa de forma imanente como poder político e leis comuns ela é, também, um coletivo de ideias, hábitos, afetos” (STERN, 2016, p. 187) essa coletividade une e constitui um temperamento.

A despeito da alta inconformidade política e social, a década de sessenta ficou inscrita na memória coletiva como um período de grande efervescência cultural, modernização de pautas de vida e relativa prosperidade, sobretudo para a classe

média e intelectual. Estas, antes muito censuradas durante o regime peronista, agora tinham um grande campo de ação pela frente.

No caso em questão, essa nova geração parte de uma onda mundial que questiona as relações entre capital, poder e saber. O ano de 1968 e as reivindicações feitas libertaram vozes: “a única chance do movimento é justamente essa desordem que permite às pessoas falar livremente e que pode desembocar, por fim, em certa forma de auto organização” (SARTRE; COHN-BENDIT, 2008, p. 40).

Na política, o contexto histórico-social argentino esclarece que os civis haviam, à época, acabado de conquistar maior liberdade de expressão - ainda que uma minoria não gozasse plenamente dela;

A “década” em realidade começou um pouco antes de 1960, em 1957 ou 1958, quando se normalizou a universidade e já se generalizava o retorno dos exilados. O êxodo econômico, contudo, seguiu produzindo o que se chamou o “brain drain” ou drenagem de cérebros. Essa perda, de qualquer forma, a seguir tomou proporções alarmantes com o golpe de Onganía, que parecia querer pôr fim à experiência de liberdades públicas no país, tratando de imitar o já anacrônico modelo de Franco (DI TELLA, 2011, p.251).

A ditadura autodenominada “Revolução Argentina” originada pelo golpe de julho de 1966 se estabeleceu não como governo provisório mas como sistema permanente. Simultaneamente, ditaduras militares permanentes análogas se instauraram em países do continente latino-americano (Brasil, Chile, Bolívia, Uruguai, Paraguai, etc.). De ideologia anticomunista e apoiada abertamente tanto pelos Estados Unidos da América quanto por vários dos países europeus, o governo argentino provocou alta inconformidade política e social.

É fundamental, no entanto, dar visibilidade aos acontecimentos supracitados e ao ativismo político que emergiu na década de 1960 por suas diferentes formas de mobilização e contestação social dessa época – questionamentos às formas de autoridade, valores e instituições do *establishment* por meio de protestos a favor da liberdade de expressão e de apoio a movimentos tanto ambientais quanto sociais utilizando de meios de comunicação em massa.

Os artistas de Tucumán se conscientizaram sobre o que suas realidades nacionais requeriam e armaram-se com a arte de vanguarda para ir às ruas, propondo respostas aos acontecimentos de maneira poética e absolutamente representativa.

## **O CAMINHO PERCORRIDO PELO MOVIMENTO, SUAS MOTIVAÇÕES E REPERCUSSÃO**

Para fins metodológicos, investiga-se o trajeto percorrido pelo movimento, começando com a consagração das contestações, seguida pela veiculação do movimento e sua inserção no contexto atual, e finalmente a multiplicação e cristalização do movimento. No presente estudo, o foco está no Grupo de Artistas de Vanguardia da cidade de Rosário e na realização de Tucumán Arde, para posteriormente aprofundar-se na obra de Graciela Carnevale.

Autodenominados *Grupo de Artistas de Vanguardia*, os artistas, trabalhadores e teóricos denunciavam as disparidades socioeconômicas entre a realidade da província de Tucumán e a propaganda militar da “Operação Tucumán” por meio dos trabalhos intervencionistas que traziam a tona a verdade sobre a falsidade da campanha publicitária de industrialização. Nas palavras de André Mesquita; “Os artistas criaram um circuito informacional e alternativo que desmascarasse a imagem mítica da realidade reforçada pela mídia de massas, apresentando os resultados políticos, sociais e econômicos reais de um projeto inviável de modernização do capitalismo argentino.” (MESQUITA, 2011).

Ainda sobre este circuito alternativo, Felipe Prando (2020) descreve o momento:

no mesmo 1968, artistas do Grupo de Arte de Vanguarda organizaram o Ciclo de Arte Experimental, uma mostra na qual, a cada 15 dias, uma pessoa do grupo expunha seu trabalho em um lugar que não era uma galeria tradicional, nem um museu. As exposições ocorreram em uma sala comercial com uma grande vitrine aberta para a calçada. O objetivo era chegar a um público que não era o que ia ao museu ou às galerias. (PRANDO, 2020, p. 162-163).

Em outubro de 1968, a cidade de Rosário, Província de Santa Fé amanheceu com cartazes colados em seus muros anunciando a *1ª Bienal de Arte de Vanguardia* que seria realizada entre os dias 03 e 09 de novembro na sede da CGT-A, Central Geral de los Trabajadores – de los argentinos. O anúncio por meio de cartazes era uma das etapas do trabalho artístico de Tucumán Arde.

Segundo Juan Pablo Renzi, artista essencial para o movimento, o programa de ação pautava-se em alguns itens: espalhar cartazes com o nome “Tucumán” pela cidade, sem nenhuma informação concreta; espalhar cartazes anunciando a primeira bienal de vanguarda da Argentina; levar um grande grupo de artistas da vanguarda de Buenos Aires e Rosário para Tucumán, a fim de fugir do foco de repressão das grandes cidades e organizar e internalizar os problemas da região; pixar a cidade de Tucumán com a frase “Tucumán Arde” e, por fim, retornar à Rosário e Buenos Aires para exibição dos materiais e imagens recolhidos<sup>3</sup>.

Em 1968, o cenário artístico enfrentava dificuldades após a censura da exposição “Experiências 68” pela polícia. Então, artistas e intelectuais reuniram-se em Rosário em um encontro intitulado “*Primeiro Encontro Nacional de Arte de Vanguarda*” com o objetivo de discutir o papel da arte e da cultura na sociedade e naquele encontro surgiu o projeto Tucumán Arde.

Em contexto de pobreza e repressão, os artistas foram capazes de unir arte e política numa ação real e efetiva. A “Declaração da Mostra Tucumán Arde na CGT de Rosário” descreve as ações do GAV como “uma criação estética como uma ação coletiva e violenta, destruindo o mito burguês da individualidade do artista e do caráter passivo tradicionalmente atribuído à arte” (GRAMUGLIO; ROSA, 1968, Doc. Eletrônico).

Destaca-se, aqui, o denominado “sistema de contrainformação”, empregado pelos artistas: eles produziram uma crítica direta aos usos da linguagem ao empregar “Tucuman arde” como nome da proposição. Segundo as autoras Mayra Corrêa Marques e Carmen Lúcia Capra (2019)<sup>4</sup>, “apropriaram-se de estratégias de comunicação tanto na militância política, quanto dos meios de comunicação oficial e publicitária, estes que justamente conduziam a informação pública. Pichações, adesivos e cartazes foram feitos e aplicados nas ruas, anunciando o evento artístico de múltiplas e alternativas maneiras.”

Ademais, a problematização a respeito do sistema da arte feita coletivamente pelos artistas identificou insuficiências e apontou meios de atuação que conversasse diretamente com a situação social vivida diariamente pelos habitantes de Tucumán - fato que pondera de que maneira a edificação e consagração da arte contemporânea se desenhou de maneira excepcional no continente latino-americano.

Como constata Andrea Giunta, o conjunto de ações tinha “a exploração da interação das linguagens, a centralidade da atividade solicitada pelo espectador, o caráter inacabado, o valor dado ao processo de comunicação, a importância da documentação, a dissolução da ideia de autor e questionamento do sistema artístico e das instituições que o legitimam”. (GIUNTA, 2004, p. 372-373).

Reafirmando o laço entre arte e política, as obras conceituais e contemporâneas tornam a prática artística incumbida de atualidade e política, revelando a importância das ideias defendidas pelos artistas e formalizando a arte como forma de resistência. Ainda, o movimento expôs o desejo latente de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa. A realidade da província serviu como “um campo possível para a ação orientada à transformação da sociedade” (GIUNTA, 2004, p. 373).

As exposições de fotografias, artigos e pequenos vídeos coletados pelo grupo de artistas mostraram as dificuldades econômicas das pessoas que vivem em Tucumán. Como essas exposições eram uma denúncia do governo corrupto, atacando a poderosa e perigosa ditadura argentina da época, muitos dos artistas que ajudaram em Tucumán a permanecerem em segundo plano, não querendo colocar um alvo em suas costas ao proclamar sua participação nos eventos (BELL, 2014).

A artista em foco, Graciela Carnevale, formou-se na Escuela de Bellas Artes da Universidad Nacional de Rosario em 1964. Já no ano seguinte, participou do *Grupo de Arte de Vanguardia (GAV)* de Rosario, quando se uniu a artistas experimentais também recém-formados na Escuela de Bellas Artes e outros artistas já estabelecidos. Em 1968, o GAV, que já tinha adquirido a reputação de grupo de arte de vanguarda extremamente dinâmico, fez uma mudança dramática quando o grupo estabeleceu o *Ciclo de Arte Experimental*, uma série de exposições organizadas a cada duas semanas, de maio a outubro, e cada uma delas proposta pelos membros do círculo. Para tal, Graciela organizou a *Acción del Encierro*. A artista fez parte do GAV até 1969, quando o grupo se desfez.

A *Acción del Encierro*, traduzida como “Ação de Confinamento”, foi uma performance art que, através dessa linguagem, evidencia a realidade política vivida pelo povo argentino nas palavras do curador Jorge Glusberg, a ação do *performer* “aspira-se [...] a uma permanente conjugação entre vida e arte, onde os elementos aparentemente mais distintos são integrados.” (GLUSBERG, 2017, p. 107).

## **PERFORMANCE: O CORPO COMO OBRA DE ARTE**

No meio caminho entre as artes visuais e do corpo, a *performance art* é uma linguagem que abrange o teatro, a dança e as artes plásticas, sendo uma arte viva, que acontece em determinado espaço e que tem no tempo real do acontecimento sua mais potente diretriz. A origem etimológica do termo advém do francês arcaico “*parfournir*”, que traduz-se como “completar”, “suprir” ou “fazer completamente”.

Segundo Eleonora Fabião (2009), “cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes” dentre elas, “que corpo pode mover?”

(pergunta bio-poética e bio-política)”. Nessa acepção, o performer tem como matéria de sua arte a vida, tratando de evidenciar a mutabilidade do vivo e da vivência (FABIÃO, 2009, p. 238).

O corpo como obra de arte nos revela um poder simbólico que busca por emancipação e ampliação dos espaços de liberdade, contrários a um governo autoritário (CHAIA, 2007) e o traço semântico da *performance art* que interessa à demonstração de resistência à padronização do regime de percepção imposto pela sociedade pós-industrial diz respeito à exploração de imagens que renovam o estatuto da representação da realidade; à exposição de uma corporeidade visceral, intensa e imponderável entre ator e espectador acaba por fazer-se redefinir o papel do artista (autor), do espectador e dos protagonistas.

Assim, entende-se de que forma arte e vida (no caso em questão, arte e política) se entrelaçam e se projetam na maneira como o espectador se envolve no ato da performance; "No caso da *performance*, o jogo de espelhos assume um degrau sem precedentes de opacidade artística. A plateia é, amiúde, confrontada com uma realidade insuportável envolvendo amputações, miséria, dor e degradação." (GLUSBERG, 2017, p. 106).

### ***Acción del Encierro, de Graciela Carnevale***

De antemão, destaca-se a pluralidade de acepções sobre um todo que podem ser reveladas por uma obra só. O que foi exponenciado pela *Acción del Encierro*, de Graciela Carnevale, não deve ser visto sem-par. Como defende Bürger:

quando se fala da função de uma obra individual, trata-se de uma impropriedade discursiva, pois as consequências observáveis ou inferíveis do trato com a obra de modo algum se devem exclusivamente às suas qualidades particulares, e sim ao modo como se acha regulado o trato com obras desse tipo numa determinada sociedade. (BÜRGER, 2009, p. 39).

Para o autor, a “instituição arte” estabelece condições contextuais de recepção das obras em determinadas classes ou camadas sociais; ela “determina a função das objetivações culturais” (BÜRGER, 2009, p. 39).

No ano de 1968, a artista Graciela Carnevale apresentou a obra intitulada *Acción del Encierro* no âmbito da exposição Ciclo de Arte Experimental de Rosário organizada pelo Grupo de Arte de Vanguardia de Rosário. Baseando-se nos gêneros então emergentes de arte performática, instalação e acontecimentos, o trabalho foi participativo: Carnevale preparou o espaço da galeria em que aconteceria a performance cobrindo a parede de vidro na frente da galeria com pôsteres, isolando e confinando ainda mais os visitantes. Assim que os membros do público se reuniram no espaço da galeria, a artista saiu, trancando a porta atrás de si.

O propósito da ação foi mover os membros da audiência de um estado de aquiescência passiva para uma agência consciente: a única maneira de sair do confinamento era quebrando os vidros do local. O ato de quebrar o vidro e consequente autolibertação do público tiveram um significado particular na Argentina da época, vide situação política. Pouco depois da Encierro Action, a própria artista participou de Tucuman Arde.

É mister notar que ao expor sua própria audiência ao fazer performático, Graciela tornou os espectadores parte da própria obra de arte, evidenciando as questões citadas também para eles. Durante os períodos de repressão política, a relação entre estética e política, e entre expressão privada e pública, sofre erosão e reconsolidação. Peter Bürger em sua *Teoria da Vanguarda* (2009) aponta para a alteração das condições estruturais de recepção e distribuição da arte, cuja visibilidade se tornou possível com as vanguardas.

Inserida nessa base contextual alterada, o caso da *Acción del Encierro* de Carnevale exponencia a luta para se libertar do confinamento físico foi presumida como uma relação corolária com a luta contra a repressão política. No evento, nenhum dos participantes quis ou conseguiu quebrar o vidro de dentro da galeria trancada. Por sua vez, eles precisaram da ajuda de um passante que, ao se deparar com a situação, quebrou o vidro para libertá-los.

Ademais, de acordo com os escritos de Deleuze (2017), tomo como central a definição de Espinosa sobre corpo como via, meio, como uma entidade relacional e, por serem vias, são capazes de afetar e ser afetado. Daí, percebe-se a necessidade de maior atenção aos atos performáticos. Segundo Eleonora Fabião (2009), “cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes” dentre elas, “que corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política)”. Nessa acepção, o performer tem como matéria de sua arte a vida, tratando de evidenciar a mutabilidade do vivo e da vivência (FABIÃO, 2009). Ao expor sua própria audiência ao fazer performático, Graciela brinca com a relação com o público, que enxergam representação e realidade se confundir.

Segundo Jorge Glusberg;

[...] a ação do performer sempre incorpora tanto um aspecto artístico quanto um aspecto físico. O homem, o corpo e o tempo são os verdadeiros protagonistas deste tipo de representação na qual cada elemento é manifestamente ativo. Nem sequer os espectadores são, numa situação de performance, elementos passivos. O tempo, fator determinante do trabalho, aproxima o devir (vir a ser) histórico do devir cotidiano” (GLUSBERG, 2017, p. 110).

E, ainda; “O *performer* e o espectador vão estar unidos transcendentemente e não através de uma fútil ou espúria troca de significados e mensagens que não efetue nenhuma comunicação.” (*ibidem*, p. 110).

Compreendendo as manifestações artísticas são parte essencial na construção do imaginário social de um locus, admite-se que ao mesmo tempo que o trabalho é determinado pelo social, pode desempenhar um papel importante na transformação do *status quo*. Nesse sentido, a obra de arte não simboliza a vida social diretamente, mas realiza um trabalho de ressimbolização:

Uma obra não está diante da realidade, [...] mas sim surge em uma relação que é sempre mediada por seus próprios instrumentos (linguagem plástica, literária, etc) e pelas formas que assume da história da humanidade e realidade empírica (LEENHARDT, 1985 - tradução minha).

Na mesma entrevista a artista também falou sobre sua intenção de induzir o público a uma "violência libertadora" exemplar. Mas, como resultado do tumulto que se seguiu, a polícia logo chegou e fechou a galeria.

Em análise sobre a ferocidade da performance em pauta, o professor Grant Kester afirma;

[...] a destruição criativa tem um lugar bem estabelecido na história do modernismo. Esse gesto é tipicamente executado pelo artista para o benefício de um espectador, que pode se inspirar a imitá-lo ou reproduzi-lo em algum momento futuro. No caso de Carnevale, ela se retirou da cena criativa na esperança de que o próprio público tomasse uma atitude e destruísse a vidraça da galeria. (tradução minha) (KESTER, 2001).

Quanto ao corpo-sujeito como obra de arte, toma-se a perspectiva que aparece em Foucault 5 e em "A Dobra", obra de Deleuze que ao observar os processos de subjetivação, nota que o sujeito é o limite de um movimento contínuo entre um dentro e um fora. Nesse sentido, o que faz a subjetivação não é menos do que suscitar acontecimentos ou engendrar novos espaços-tempo. (DELEUZE, 2017, p. 221).

Em complementaridade, é possível, olhando para o instinto do transeunte que quebrou os vidros, e, olhando para a intenção de Carnevale ao propor tal performatividade aos integrantes de dentro da galeria, notar como as pessoas se utilizam de seus instintos. Segundo a etnometodologia proposta por Harold Garfinkel (2018), esses instintos são como um espelho das referências retiradas do grupo, a partir da interação social realizada pela troca de informações existentes dentro do convívio social - o que reforça a ideia do corpo político ou do corpo como objeto de significação social.

No mais, o modo como essa troca de informações é realizada deve ser destacada: tais indivíduos se comunicam através da linguagem da *performance art*, queiram eles ou não.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A começar pelo contexto histórico em que o movimento se edifica, nota-se que a ebulição de vontade de revolução e contestações sociais vociferadas pela população mundo afora efervesceu paralelamente à consagração da arte conceitual e contemporânea. O princípio de grande parte das experiências estéticas dos anos 1960 era similar à proposta da *performance art* de exacerbar a exibição do corpo para dele extirpar todas as possibilidades de linguagem em sua compreensão. Na obra vanguardista, o signo individual não aponta primariamente para o todo da obra, mas para a realidade. Entender a linguagem da performance enquanto produto histórico-cultural é, no entanto, reconhecer esta como expressão cultural de um povo e também entender que não há corpo social que não interfira nas modalidades com que nós temos nossas experiências subjetivas dos nossos corpos.

Em composição, é mister a percepção de Glusberg (2017) ao demonstrar que as possíveis confusões surgidas da apresentação e representação da performance se devem ao fato de que a ação não existe porque o objeto é um signo, mas porque se torna um signo durante seu andamento. Sobre a literalidade do corpo, Thierry de Duve (1981) definiu a performance como a arte do “aqui e agora”, por implicar na co-presença - tanto do *performer* quanto de seu público - em um espaço e tempo reais.

A obra de arte cessa de existir uma vez que o performer e seu público se separam, por isso é dependente do *hic et nunc*, intransportável no espaço e não reproduzível no tempo. O que os junta é um contrato e um rito. O contrato é trilateral, uma vez que na performance três instâncias estão reunidas: uma instituição, um performer, um público. Quanto ao ritual, ele assegura a cada um seu lugar e seu tempo, e o elo para fazer existir um objeto que não preexiste a seu nome: a prática da performance. Não se pretende, portanto, que uma performance produza um 109 - Corpo, ação e imagem: consolidação da performance.... objeto de arte, mas que instaure um rito performativo, seja com gestos, dança, ato, ou imagem; um conjunto sem regras que foi estabelecido chamar performance, por isso o fenômeno performance depende de uma nomeação, e isso é um objeto de arte, tal como o urinol de Duchamp. (De DUVE, 1981, p.18 ).

A motivação do coletivo se deu na necessidade de produção de uma cultura subversiva paralela à qual o governo se esforçava para recobrir a situação calamitosa em que a província de Tucumán se encontrava. A produção multidisciplinar e coletiva dos artistas de Tucumán criou um fenômeno cultural de características políticas que excederam os canais habituais das vanguardas que eles praticavam, contrariando as normas comuns e institucionalizadas de apresentação de trabalho de arte por meio de práticas com temporalidade particular, do uso de estratégias informais e democratizantes de divulgação, entre outras.

O trabalho de Carnevale demonstra alguns dos temas centrais da prática artística de vanguarda da década de 60. A proposta do confinamento e a necessidade de romper a divisão entre o espaço da galeria e o mundo orienta a ação e ativa a visualização da repressão de um regime autoritário e induz o público espectador a tomar consciência de sua capacidade para a ação libertadora. Ao mesmo tempo, a *Acción del Encierro* provoca o espectador, que entra no espaço da galeria como cúmplice passivo do poder para então reconhecer de forma catártica sua forma própria de resistência.

*Tucumán Arde* e, especificamente, a *Acción del Encierro* evidenciaram a forma como a narrativa oficial do governo argentino escondeu informações que trariam problemas para a manutenção da ordem em voga. As informações e denúncias vinculadas à arte convocaram atenção reverberando até o presente.

## Referências

BELL, Vikki. **The Art of Post-Dictatorship**. New York: Routledge, 2014.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARLINI, Lara Carpanedo. **Entre memórias e silêncios: as práticas conceitualistas da América Latina e seu projeto socioartístico de emancipação**. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3772-3787.

CHAIA, Miguel. **Arte e política: situações**. In: Arte e política. p. 13-41. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2007.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DI TELLA, Torcuato S. **História social da argentina contemporânea**. Brasília: FUNAG, 2011.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

DUVE, Thierry de. **La Performance hic et nunc**. Chantal, Pontbriand (dir.). Performances tex (e)s et documents. Actes du Colloque Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme. Montreal: Parachute, 1981.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>

FACUSE, Marisol. **Sociología del arte y América Latina: Notas para un encuentro posible**. In: Revista UNIVERSUM nº 25. vol. 1. 2010. Universidad de Talca. p. 74 a 82

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

GARFINKEL, Harold. **Estudos em etnometodologia**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. New York: The Overlook Press, 1959.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta**. Buenos Aires: Paidós, 2004.

GRAMUGLIO; María Teresa; ROSAS, Nicolás. **Declaración de la muestra Tucumán Arde en CGT Rosario. 1968**. Disponível em <http://archivosenuso.org/viewer/2347>. Acesso em 02 de maio de 2021.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

JACOBY, Roberto. **Fragmento de Mensaje en Di Tella**. In: Continente Sul Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro. Ano 2, 1997, n°6 Porto Alegre, nov. 1997, p. 271

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KESTER, Grant. **The Sound of Breaking Glass, Part I: Spontaneity and Consciousness in Revolutionary Theory**. 2001. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/30/68167/the-sound-of-breaking-glass-part-i-spontaneity-and-consciousness-in-revolutionary-theory/>

MARQUES, Mayra Corrêa; CAPRA, Carmen Lúcia. **Tucumán Arde!: arte e política na América Latina**. In: Revista ArteVersa. 2019. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/arteversa/?p=1844>

MAUSS, M. **As técnicas corporais: a noção de pessoa**. In: Sociologia e Antropologia v. 2. São Paulo: EDUSP, 1974.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: Editora Annablume. 2011.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas: volume 2**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2009.

PRANDO, Felipe. **Tucumán Arde e a primeira bienal de arte de vanguarda**. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 159-183.

SCHECHNER, Richard. **What is performance?** In: Performance studies: an introduction, second edition. New York & Londres: Routledge, p. 28-51.

## Notas

1. Referência ao livro 1968: o Ano Que Não Terminou de Zuenir Ventura, publicado pela primeira vez em 1988.
2. RENZI, Juan Pablo. Tucumán Arde. Rosário, s.d ... Manuscrito. Disponível em: [http://www.juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde\\_JPR.pdf](http://www.juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde_JPR.pdf). Acesso em: 13 de Outubro de 2020.
3. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/arteversa/?p=1844>
4. Referência às teorizações sobre corpo e poder feitas pelo autor.