

## A intervenção criativa pela mobilização política

Ana Longoni



Não apenas o ciberespaço é um âmbito público, mas também e sobretudo a rua: ativismos artísticos na Argentina.

As práticas de articulação entre produção artística e ação política nas ruas têm uma longa história na Argentina, que remonta pelo menos ao fim do século XIX. Não se trata, contudo, de forma alguma de um vínculo pacífico, mas sim de um território de tensões, desencontros e proposições utópicas, polêmicas públicas e adesões secretas. Irei me referir aqui à vitalidade contemporânea de certas práticas, que chamarei de modo geral (e conscientemente problemático) de “ativismo artístico”, retomando a antiga autodefinição proposta pelo dadaísmo alemão. Reúno sob esta definição produções e ações, muitas vezes coletivas, que se alimentam de recursos artísticos e os cruzam com saberes extra-artísticos, movidos pela vontade de tomar posição e incidir de alguma forma sobre o território do político, entendendo o mesmo como espaço do dissenso.

Dois momentos históricos foram cruciais para o surgimento, a multiplicação e a vitalidade de grupos de ativismo político surgidos em toda a Argentina – não somente em Buenos Aires, mas também em diversos pontos do interior do país – ao longo das últimas décadas.

### O surgimento de H.I.J.O.S.

A *primeira conjuntura* está marcada pelo surgimento de H.I.J.O.S. (Filhos pela Identidade e a Justiça contra o Esquecimento e o Silêncio, na sigla em espanhol), um grupo surgido em 1996 que reúne filhos de detentos desaparecidos durante a última ditadura militar (1976–1983). Não se pode ignorar a hostilidade reinante na época em que esta geração ingressou na vida adulta (e na ação política): a década de 1990 foi marcada pelo auge das privatizações e pelo desmantelamento neoliberal do Estado, bem como pela consolidação da impunidade obtida graças às chamadas Leis do Perdão e à concessão de indultos aos militares responsáveis pelo genocídio contra opositores políticos praticado durante a ditadura iniciada em 1976.

“*Escrache*” é uma palavra proveniente do lunfardo – linguagem coloquial própria do Rio da Prata – que indica aquilo que está intencionalmente oculto e é posto em evidência; ou seja, *escrache* significa ressaltar, colocar em evidência. Os *escraches* impulsionados por H.I.J.O.S. revitalizaram o movimento de defesa dos direitos humanos na Argentina, liderado bravamente pelas Mães da Praça de Maio desde 1977. Ao contrário das voltas dadas às quintas-feiras pelas Mães em torno da pirâmide da Praça de Maio – ponto nevrálgico da cidade, ao redor do qual se concentram as edificações que condensam o poder simbólico político, religioso e econômico da nação – os *escraches* constituem uma prática não localizada e dispersa, podendo ocorrer de improviso em qualquer parte do país. “Para onde forem, iremos encontrá-los”, proclamava-se durante as marchas. Ao mesmo tempo, se as estratégias simbólicas das Mães tinham tido por meta dar visibilidade às vítimas da ditadura, os H.I.J.O.S. deslocam sua ênfase para a evidência da existência

de causadores de vítimas, buscando expandir a “condenação social” frente à impunidade “legal”.

Contrariando a tendência dominante, que elogiava a impunidade, o auge do individualismo e o recuo ao âmbito do privado, emergiram nestes anos alguns grupos de artistas que promoviam ações nas ruas e intervenções no espaço público. Entre os coletivos que surgiram nesta época, o GAC (Grupo de Arte Callejero) e o Etcétera (redenominado nos últimos anos como Internacional Errorista) continuam trabalhando ativamente até hoje, 15 anos mais tarde. O GAC e o Etcétera envolveram-se ativamente e contribuíram com recursos que proporcionaram uma identidade (visual e performática) característica aos *escraches*; por sua vez, a modalidade de ação direta inventada por H.I.J.O.S. contribuiu para a revitalização da luta pelos direitos humanos nesta situação adversa, ao evidenciar publicamente a impunidade dos repressores e ao propor a condenação social frente à ausência de qualquer indício de condenação legal.

O GAC nasceu a partir de uma iniciativa de estudantes da Escola Nacional de Belas-Artes Prilidiano Pueyrredón (ver o livro *GAC: pensamientos, prácticas, acciones* [2009], um relato polifônico da história do grupo), enquanto os Etcétera reivindicam para si os adjetivos de surrealistas, autodidatas e vinculados ao teatro *underground*. Embora de origens distintas, ambos os coletivos executaram prontamente ações conjuntas, especialmente em torno da colaboração com H.I.J.O.S. Desde 1998, é o GAC que cuida do projeto gráfico dos *escraches*: são característicos seus cartazes que subvertem o código de sinalização das vias públicas, sugerindo placas de trânsito habituais (através da forma, cor, tipografia e localização), de tal maneira que poderiam passar despercebidos para um espectador não advertido. Os sinais produzidos pelo GAC – que nunca assina suas produções, como forma de incitar os outros a se apropriarem livremente dos mesmos, gerando uma circulação de suas produções – instalam-se na paisagem urbana para indicar, por exemplo, a proximidade de um ex-centro clandestino de detenção; os lugares dos quais partiam os chamados “voos da morte”, aqueles nos quais eram jogados dos aviões, ao Rio da Prata ou ao Oceano Atlântico, os detentos sedados; ou o lugar no qual funcionou uma sala de maternidade clandestina, pois até hoje continuam sendo procuradas quase 400 crianças tomadas indevidamente pelos repressores de suas mães.

Sua cartografia “Aqui vivem genocidas”, na qual se marcam as residências dos repressores *escrachados*, multiplicou-se pelas ruas em 2001, quando se cumpriam 25 anos do golpe de Estado no país. A ação foi reatualizada em diversas outras ocasiões, evidenciando a vigência da denúncia do grupo, até que, nos últimos anos, estão ocorrendo os julgamentos dos ex-repressores.

O Etcétera, por sua vez, levou aos *escraches* suas performances grotescas: com bonecos grandes, máscaras ou disfarces, eles representavam, na porta da casa ou do local de trabalho do ex-repressor, em meio à mobilização com a qual cada *escrache* era concluído, cenas de tortura, os repressores no ato de apropriação do recém-nascido filho de alguma prisioneira, um militar eximindo-se de sua culpa em confissão a um sacerdote, ou uma partida de futebol em que argentinos enfrentavam argentinos.

Tanto os cartazes do GAC quanto as performances teatrais do Etcétera permaneceram, a princípio, completamente invisíveis no meio artístico como “ações de arte”, tendo, por outro lado, proporcionado uma identidade indiscutível e uma visibilidade social aos *escraches*, contribuindo para que se evidenciassem como uma nova e contundente forma de luta contra a impunidade.

Coincidindo com a dimensão carnavalesca e criativa incorporada pelos novos movimentos de protesto que emergiram nos mesmos anos em várias partes do mundo, e cujos pontos de partida podem ser a rebelião zapatista em Chiapas, em 1995, e, mais tarde, a “anticúpula” em Seattle, em 1999, os *escraches* propiciaram a constituição de um corpo coletivo e festivo que proporcionou o surgimento de outras formas de política.

## **Instabilidade institucional e novos protagonismos sociais**

A *segunda conjuntura* do ativismo artístico recente aconteceu entre dezembro de 2001 e a ascensão do presidente Néstor Kirchner, em meados de 2003, período marcado por um clima de inédita instabilidade institucional e agitação contínua nas ruas, bem como pelo surgimento do que se chamou de “novos protagonismos sociais”. Ao calor da revolta popular dos dias 19 e 20 de dezembro de 2001, quando em meio ao estado de sítio e a uma repressão sangrenta que causou 35 mortes o presidente Fernando de la Rúa renunciava ao cargo, surgiram novas formas de intervenção vinculadas aos movimentos sociais, visando mudanças existenciais na Argentina: assembleias populares, piquetes e bloqueios de rotas, fábricas recuperadas por seus trabalhadores, movimentos de desocupados, clubes de permutas etc. Grupos de artistas participaram do surgimento de um ativismo renovado e viram-se interpelados pelo aparecimento de novos sujeitos coletivos que reclamavam uma mudança radical no sistema político, reivindicando “que todos se vão!”.

Surgiram processos coletivos que reuniram artistas, comunicadores, videoartistas e fotógrafos, como o Argentina Arde. No verão de 2002, foi formado o Taller Popular de Serigrafía (TPS), um coletivo de artistas que surgiu como parte da assembleia popular de San Telmo, em Buenos Aires, e encontrou por acaso sua prática característica: estavam pintando cartazes durante uma ação nas ruas e, a pedido de alguém, aplicaram a imagem em uma camiseta. Assim foi criado o laço que determinou a prática do grupo, segundo a definição do mesmo: o vínculo entre “a mão que estampa e a mão que dá a camiseta”. Foram impressas sobre as roupas de manifestantes dispostos a isso dezenas de estampas distintas, entre 2002 e 2007, especialmente criadas para acompanhar manifestações nas ruas, tomadas de fábricas e outras campanhas.

## **Práticas diversas**

No amplo círculo daquilo que chamamos de “ativismos artísticos”, coexistem diferentes práticas: desde formatos convencionais inseridos em espaços pouco habituais, até propostas experimentais, vinculadas à arte de ação ou a intervenções gráficas urbanas (em paredes, ruas, cartazes, roupas, distintivos); desde murais que podem ser incluídos na antiga tradição dos murais políticos latino-americanos, até exposições que atraem multidões a museus. A maioria destes artistas escolheu para suas intervenções o espaço da rua, as mobilizações, os muros urbanos e os espaços publicitários. Eles chamaram a atenção de espectadores ocasionais e não advertidos – provocando interesse, humor ou deixando os mesmos desconcertados – a respeito da condição “artística” daquilo com que se deparavam. O aproveitamento subversivo dos circuitos de massa (a publicidade na rua, os cartazes, os grafismos urbanos) e a construção de dispositivos de uma “contra-informação” foram um patrimônio comum e habitual das novas formas de protesto. Também a aposta em uma reapropriação radical do espaço público a partir de uma programação distinta em prol da socialização da arte. A multidão, seja ela de pedestres ocasionais ou de manifestantes, é interpelada para que se transforme em executora ou participante ativa das “obras”. Muitas vezes, a origem “artística” das iniciativas dilui-se ou é até mesmo esquecida, na medida em que muitos se apropriam do recurso disponibilizado pelos grupos e lhe dão novo significado.

## **Persistências**

O que resta, dez anos mais tarde, desta explosão de criatividade social? É somente uma parte já desativada do potente *mito* de 2001 (recorro à noção de mito em Georges Sorel como elemento de união e ativador de energias coletivas)? Alguns dos grupos mencionados dissolveram-se, outros continuam trabalhando. E, com o tempo, foram surgindo novos agrupamentos, como o Mujeres Públicas, que trabalha hoje ativamente na campanha pela legalização do aborto; o Iconoclastas, que propõe a produção e socialização de recursos gráficos e de mapeamento; e o Serigrafistas

Queer, que retoma as práticas do TPS em eventos como a Marcha do Orgulho LGTB [Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais].

Não estamos diante de refinadas elaborações nem de retóricas herméticas, mas sim de recursos reiterados, às vezes previsíveis, técnicas apropriáveis, inclusive hábitos populares. Sua condição “artística”, do ponto de vista da originalidade, autoria ou atualização no que diz respeito ao debate contemporâneo, importa pouco ou nada. Para pensar estas práticas, talvez nos ajude retomar a noção de pós-vanguardas, como propõe Brian Holmes em se tratando de movimentos difusos integrados por artistas e não artistas que socializam saberes e disponibilizam recursos a muita gente, movendo-se tanto dentro quanto fora do circuito artístico. Um deslocamento da ideia da vanguarda como grupo de choque ou avançado rumo à noção de movimento. A passagem da oposição contundente à instituição artística para o transbordamento de suas fronteiras, as ocupações momentâneas, o desvio (de recursos, de saberes, de experiências).

O maior impacto deste processo de interseção entre a arte e a política se dá nem tanto dentro do circuito artístico, mas sobretudo sobre os novos modos de fazer política. Assim, seus sinais na cena contemporânea podem ser rastreados nas margens da arte, naquelas experiências que ultrapassam suas fronteiras, que desviam seus recursos e suas práticas, com o desejo de surtir efeitos sobre outras partes.

Talvez o maior sinal do ativismo artístico esteja na “dimensão criativa” presente nas diferentes formas de protesto social, e também na notável profusão anônima e espontânea de recursos gráficos (xerox, cartazes, intervenções sobre publicidade etc) que caracterizam hoje as convocatórias dos indignados em diferentes praças da Europa ou dos Estados Unidos ou as mobilizações em massa dos estudantes chilenos.

Sobre a autora

### **Ana Longoni**

escritora, pesquisadora do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas, é professora, doutorada em Artes, da Universidade de Buenos Aires. Publicou, entre outros, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”* (2000), *Conceptualismos del Sur/Sul* (2009), *Romero* (2010) e *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* (2011). Impulsiona desde sua fundação a Rede *Conceptualismos do Sul*.

Tradução do espanhol: Soraia Vilela

Copyright: Goethe-Institut e. V., Humboldt Redaktion

Junho 2012

Fonte Revista Humboldt

<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/157/pt9542701.htm>

### **Sobre Humboldt**

A Humboldt é uma revista cultural que promove e acompanha o intercâmbio cultural entre a Alemanha e a América Latina, Espanha e Portugal. Para além de outras opiniões internacionais, a revista também contém artigos de autores oriundos de regiões de expressão ibérica e germânica. A Humboldt dedica-se a debates da atualidade sobre temas da vida intelectual e cultural de ambos os lados do Atlântico.