

ANOS 60: TRANSFORMAÇÕES NO CAMPO ARTÍSTICO E NA ARTE NA ARGENTINA

Simone Rocha de Abreu *

A presente comunicação pretende apresentar um olhar sobre um período da arte Argentina, compreendido pela década de sessenta do século vinte, muito embora saibamos que o limite temporal nunca foi o critério ideal para o estudo de fenômenos culturais, fizemos este recorte por perceber questões na produção e no campo artístico que tornaram este período rico, plural e talvez, um momento de exercício da liberdade para os intelectuais, apesar dos limites do regime político vigente na época. No tocante ao campo artístico partimos das novas possibilidades surgidas com o início de atividades no *Instituto Torcuato Di Tella* até o esgotamento deste modelo de instituição, portanto, enfoca-se *Buenos Aires*, mas também foi necessário abordar acontecimentos em *Rosário* e na cidade de *La Plata*.

No tocante à produção artística enfocamos questões como: fusão arte e vida, vanguardismo estético, experimentalismo, o entendimento da obra como crítica à sociedade do espetáculo e/ou crítica à sociedade midiática, o aumento dos coletivos de artistas, a fusão da vanguarda estética e política e o questionamento dos artistas sobre o valor das instituições no acolhimento da arte.

Cultura dos anos 60: período rico, plural e/ ou um exercício de liberdade.

Acompanha grande parte da produção artística dos anos sessenta na Argentina as novas possibilidades oferecidas pelo *Instituto Torcuato Di Tella*, em particular pela atuação do seu *Centro de Artes Visuales* (CAV) dirigido por *Jorge Romero Brest*¹ (1905 – 1989), este centro funcionou a partir de 1963 até o fim desta década, atuando como fomentador e incentivador da modernização e internacionalização cultural argentina. Este instituto se tratou de mecenato privado, na forma do patrocínio da *Fundación Di Tella*, criada em 1958, com financiamento das indústrias *Siam-Di Tella*, tomando como modelo as fundações norte-americanas de financiamento corporativo. O objetivo da fundação era o desenvolvimento das atividades científicas e artísticas do instituto, com o objetivo final de transformar *Buenos Aires* em uma das capitais de arte do mundo.

Entre os centros do *Instituto Torcuato Di Tella* estavam o *Centro de Artes Visuales* (CAV), o *Centro de Experimentación Audiovisual* (CEA) e o *Centro Latinoamericano de Altos Estudios*

* Doutoranda e Mestre pelo Programa em Integração dos Países da América Latina Prolam/USP.

¹ *Jorge Romero Brest* (1905 – 1989) foi professor de *Estética y de Historia del arte* nas Universidades de *Buenos Aires* e de *La Plata*. Fundou a revista *Ver y Estimar* (1948 – 1955). Dirigiu o *Museo Nacional de Bellas Artes* entre 1955 e 1963, a partir desta data, e até o seu fechamento em 1970, foi diretor do *Centro de Artes Visuales* do *Instituto Torcuato Di Tella*.

Musicales (CLAEM). O CAV contava com salas de exposição onde os artistas jovens apresentavam as suas propostas de caráter experimental ao público. “*La calle Florida*”, endereço do CAV, e seus arredores adquiriram o caráter de epicentro da modernização cultural, lugar de intelectuais, artistas e estudantes e foi um espaço vigiado pelo poder político.

Mas mesmo antes do *Centro de Artes Visuales* do *Di Tella*, abrir as suas portas, já havia começado em *Buenos Aires* o surgimento de novas instituições modernizadoras que remontam à década de 50, tais como, o *Instituto de Arte Moderno*, criado por *Marcelo De Ridder* e que hoje é parte importante do *Museo de Arte Contemporaneo*, também temos que salientar o trabalho de *Brest* realizado a frente de *Ver y Estimar* e do *Museo Nacional de Bellas Artes* até a sua saída para dirigir o CAV no *Di Tella*. Esta publicação, que também oferecia uma premiação, e as instituições citadas foram criando em *Buenos Aires* um público mais amplo para as artes e ávido por novidades, mas de fato, é com o *Di Tella* que as tendências experimentais adquirem uma visibilidade muito maior. Outra instância legitimadora dos artistas e como tal incentivadora das artes no país foi o *Premio Braque*, oferecido pela embaixada francesa, que premiou anualmente um artista com bolsa de estudos na França.

O *Instituto Torcuato Di Tella* através do CAV promoveu o *Premio Nacional* ou as *Experiencias* através de convite aos artistas, bem como *Premio Internacionales* e organizações de exposições da produção argentina no exterior. Havia um esforço deliberado pela internacionalização da arte argentina com estratégias diversas, tais como, a circulação de obras estrangeiras no país ou mostras argentinas no exterior, bem com a vinda de críticos estrangeiros para serem jurados nos prêmios promovidos no instituto. O *Premio Nacional* citado funcionou entre 1960 e 1962 nas dependências do *Museo Nacional de Bellas Artes* durante a gestão de *Romero Brest*, a partir de 1963 a mostra se transfere para o *Di Tella*, a premiação até 1965 consiste em uma bolsa de formação no exterior, em 1966 o prêmio é ofertado em dinheiro, em 1967, altera-se novamente a concepção da exposição e essas passaram a ser chamadas de *Experiencias Visuales* ou somente *Experiencias*, esta mudança se deu a pedido dos artistas que alegaram que os prêmios estavam fora de moda e de pronto pediram que a quantidade de dinheiro fosse dividido entre os artistas convocados para custeio das suas obras.

Exemplificando as possibilidades de experimentação proporcionado neste espaço salientamos a obra *La menesuda* de *Marta Minujín* e *Rubén Santantonín* apresentado em 1965, com dezesseis espaços sequenciais proporcionando experiências impactantes diferentes para os visitantes. Embora de fato o *Di Tella* possibilitou a exibição de diversas expressões artísticas de vanguarda, também houve a imposição de limitações e um desses episódios ocorreu no mesmo ano, falamos do fato do diretor do instituto *Jorge Romero Brest*, que, a fim de evitar situações de

embate, sugeriu alteração em obra. O ocorrido se deu em 1965 com o artista *León Ferrari* (Buenos Aires, 1920) quando convidado por *Brest* a participar no *Di Tella* do *Premio 65*, o artista enviou quatro obras sobre os bombardeamentos norte-americanos no Vietnã, quando o diretor do instituto viu uma das obras intitulada *La civilización occidental y Cristiana* (A civilização ocidental e cristã, Fig.1), pediu que o artista retira-se o cristo “crucificado” sobre a fuselagem e asas de um avião réplica daqueles que atuavam na guerra do Vietnã, alegando que feria a sensibilidade religiosa do público². Esta obra não foi exposta, mas uma foto da maquete da obra compôs o catálogo da mostra.

Rosario também passou a ser um centro com importância artística, principalmente a partir de 1965, com a formação do *Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario*, do qual fizeram parte *Graciela Carvenale*, *Juan Pablo Renzi*, *Eduardo Favario*, *Norberto Julio Púzzolo*, dentre outros. Em 1968, *Juan Pablo Renzi* ganhou o *Premio Ver y Estimar*, e o *Di Tella* concedeu ao grupo rosariano subsídio financeiro para a realização do *Ciclo de Arte Experimental*.

Neste *Ciclo de Arte Experimental* que se constituiu de uma série de projetos pelos membros do grupo de vanguarda de *Rosario* e aconteceu em galerias alugadas nesta cidade entre maio e outubro de 1968. Citamos o projeto de *Norberto Púzzolo* que inverteu o papel do público de observador para observado, *Graciela Carnevale* fechou o público que foi até a noite de abertura da exposição por cerca de uma hora, a artista procurava observar a reação destes, outro projeto foi do artista *Eduardo Favario* que fechou a galeria na qual estava o trabalho em exposição. Este grupo também organizou o boicote ao *Premio Braque* e o assalto à conferência de *Romero Brest*, segundo depoimento da participante *Graciela Carnevale*, essa conferência de *Brest* seria uma visão bem conservadora sobre a arte de vanguarda na Argentina, ainda segundo seu relato: “Entramos na sala, apagamos a luz, ocupamos o lugar de *Romero Brest* e fizemos uma proclamação. Dissemos que o que havia nos museus não era obra de arte, mas objetos de decoração, e que a vida que as pessoas levavam era uma obra de arte maior” (FREIRE, 2009: 61). Portanto, o clima era crescente de insatisfação com as instâncias legitimadoras da arte e com o papel da arte, do artista e do público.

Pesquisas recentes revelam a atuação de vanguarda na cidade argentina de *La Plata*, esses estudos posicionam o artista *Edgardo Antonio Vigo*, que desenvolveu um “programa estético revulsivo”, ele se definia como “o desfazedor de objetos”, essas são afirmações do artista presentes em uma declaração de sua autoria datada de 1968-69³. As pesquisas e dentre elas

² Sobre isso ver relato do artista em *LEÓN FERRARI. Retrospectiva, obras 1954-2006*. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 07 de outubro a 26 de novembro de 2006. São Paulo: Cosac&Naif, Imprensa Oficial, 2006, p. 128-129.

³ Vigo, Edgardo Antonio. S/t, 1968-69. Declaração entregue ao crítico *Ángel Osvaldo Nessi* em 23 de janeiro de 1969. Arquivo Centro de Arte Experimental Vigo.

destacamos a contribuição de *Fernando Davis*⁴, mencionam a sua atuação desde meados dos anos 50, onde atacou sistematicamente a integridade do valor “arte” e desestabilizou os papéis tradicionais de artista e de público. *Vigo* se destaca por uma produção em novos formatos e pela criação de redes alternativas para a circulação dessas produções⁵, neste sentido, destacamos a produção artística enviada pelo correio (arte postal). Também realizou, a partir de 1968, os assinalamentos, nesta ocasião afirmou que não iria construir mais obras, mas assinalar objetos ao nosso redor, que embora não tivesse intenção estética, poderiam ser apreciados dessa maneira, o artista convocou o público para ir até um local específico e olhar um objeto, o convite significava alterar a norma instituída da percepção do entorno, do cotidiano. Neste sentido *Vigo* convidou, através do rádio da cidade, o público para estar em um lugar e hora específica, para contemplar um farol, este é *Señalimiento I* ou *Manojo de Semáforos* (Fig.3).

Os *Señalimientos* de *Vigo* guardam certa aproximação com as ações *Vito-dito* (vivos apontados em português, Fig.2) que o argentino *Alberto Greco* propôs no começo da década, *Greco* destacava pessoas, objetos e situações na rua da cidade, circulava com giz e assinava, afirmando, portanto, que a obra de arte estava ali na vida, portanto, bastava perceber, ativar a nossa percepção neutralizada pelo cotidiano. Observamos que *Greco* preserva a ação do artista que olha e destaca a cena, o artista é aquele que aponta e nos direciona o olhar. Já *Vigo* em seus assinalamentos, como o já citado *Manojo de semáforos*, não comparecia ao encontro coletivo que propunha, sendo assim o artista não destacava o que olhar no semáforo ou no entorno deste, portanto a intenção parece ser tripla: uma nova proposta de artista que não é o gênio insubstituível que cria uma obra terminada para ser contemplada, uma nova proposta de arte que está absolutamente difundida nas banalidades da vida e uma nova proposta de público que ao chegar ao local marcado encontraria a liberdade de olhar, perceber e criar, portanto, um público ativo.

Retornando ao ambiente de *Buenos Aires*, devemos citar outro momento de limitação imposta ao artista dentro do *Di Tella*, agora dado pela polícia, o fato ocorreu na exposição *Experiências 68* e particularmente a uma das obras expostas de autoria de *Roberto Plate* (*Buenos Aires*, 1940), conhecida como *El banõ*, esta foi censurada pela polícia e em seguida os demais

⁴ Fernando Davis é pesquisador, curador independente e professor da *Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata e a Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo da Universidad de Buenos Aires*. Mais informações sobre o artista Edgardo Antonio Vigo podem ser obtidas em DAVIS, Fernando. Práticas “revulsivas”: Edgardo Antonio Vigo nas margens do conceitualismo. In: Freire, C.; LONGONI, A. (orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p.99-117.

⁵ A sétima Bienal do Mercosul colocou em exposição parte de uma correspondência trocada entre Paulo Bruscky e Vigo, hoje pertence ao arquivo de Bruscky (Recife), parte da produção exposto pode ser visitada virtualmente no site oficial do evento www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/pt-br/edgardo-antonio-vigo, acesso 30/09/2011.

onze expositores levaram as suas obras para a rua, destruindo-as e dando término a exposição no *Instituto Di Tella*.

A obra exposta por *Roberto Plate* (Fig. 4) nesta ocasião simulava um banheiro público misto, com uma porta onde existia a clássica silhueta feminina e a masculina, no seu interior, não havia o sanitário. Os visitantes escreveram e também desenharam espontaneamente na porta, intervenções de conteúdos eróticos e políticos. Sob alegação de que as inscrições eram ofensivas às autoridades nacionais, a polícia pretendeu fechar a exposição *Experiencias 68* em 22 de maio. De fato, a polícia censurou somente a obra de *Roberto Plate* após a argumentação do Diretor Geral do instituto, *Enrique Oteiza*, de que não se poderia fechar toda a exposição por causa de apenas uma obra, sendo assim a obra *El baño* foi lacrada e um policial permaneceu ao lado da obra para garantir que esta não fosse visitada. Em resposta a esta intervenção policial, no dia seguinte, os artistas destruíram as suas obras expostas e atiraram na rua (Fig.5), impedindo o trânsito e causando um escândalo que concluiu novamente em intervenção policial, o que foi bastante noticiado pela imprensa.

Outra obra exposta em *Experiencias 68* muito significativa das transformações em curso nas proposições artísticas foi *Mensaje em El Di Tella* de autoria de *Roberto Jacoby* (Buenos Aires, 1944), o artista propôs como parte de sua obra um manifesto do qual destacamos o seguinte trecho:

Esta mensagem está dirigida ao reduzido grupo de criadores (...) para aqueles que metodicamente buscam expor em Di Tella para prover o banho de cultura ao público geral (...) Se acabou a contemplação estética, porque a estética se dissolve na vida social. (...) O futuro da arte esta não na criação das obras, e sim na definição de novos conceitos de vida, e o artista se converte no defensor desses conceitos (...) Arte não tem nenhuma importância: é a vida a que interessa (KATZENSTEIN, 2004: 288-90).

Além desta mensagem a obra de *Jacoby* também era composta por um cartaz com referência a questão racial nos Estados Unidos, uma foto de um homem negro com os dizeres *Tambien soy um hombre*, um aparelho da *Agencia France Press* que transmitia as notícias do dia, durante a mostra chegaram noticias dos acontecimentos estudantis franceses e também dos trabalhadores daquele país, bem como notícias sobre a guerra do Vietnã.

Outro questionamento ao papel do público foi feito pela obra *La familia Obrera* (Fig.6) de autoria de *Oscar Bony* também presente em *Experiencias 68*, aonde o público se deparava com uma família de três membros parada sob um pedestal, portanto, a contemplação dessa escultura torna-se bastante incômoda, questionando o papel deste espectador.

Depois do ato de censura policial em *Experiencias 68* os artistas e outros intelectuais organizam reuniões para discutir o lugar da arte e da cultura na sociedade, o primeiro encontro, chamado de *Primer Encuentro Nacional d'art d'avanguardia*, foi realizado em agosto de 1968 na cidade de *Rosario* com artistas locais e de *Buenos Aires*, nesta ocasião *León Ferrari* participa e apresenta o ensaio *El arte de los significados* (A arte dos significados), também foi neste encontro que foi concebido o projeto *Tucumán Arde*, como uma ação coletiva e de denúncia da crise que vivia a região de *Tucumán*, entre os artistas envolvidos estavam *León Ferrari*, *Graciela Carnevale*, *Roberto Jacoby*, *Martha Greiner* e *Norberto Puzolo*, *Maria Teresa Gramuglio*, *Nicolás Rosa* e *Juan Pablo Renzi* entre outros.

*El arte de los significados*⁶ é um texto onde *Ferrari* defende a produção artística com significado, ou seja, que não se limita à experimentação formal, afirmou que a vanguarda se nega a acrescentar mais um elo na cadeia da abstração geométrica, informalismo, neofiguração e outras manifestações que o artista percebe como somente propostas formais. O texto transmite claramente o seu desacordo quanto à preponderância da forma sobre o significado e descreve como as instituições podem usar de poder para neutralizar o sentido da arte, como os prêmios, bolsas, exposições e prestígio para o artista, *Ferrari* chega a afirmar que o “triunfo das obras significou o fracasso das intenções. A denúncia foi ignorada e a arte aplaudida”.

Deve-se bastante no que definiu como inapropriada censura das instituições e de seus colaboradores que logo se transformaram no que chamou de tutores da arte, destaco o seguinte trecho deste texto: “Mas logo os organizadores se transformaram em tutores da arte e em criadores: suas obras eram as exposições coletivas que organizaram pretendendo que as diversas peças expostas se ajustassem a suas diretrizes”⁷. Segundo o artista aquelas obras que se propuseram a transmitir ideias, críticas, política foram neutralizadas pela censura policial, pela censura das instituições artísticas, ignoradas pelos meios de informação ou festejados como “arte” pela elite que atacavam.

Portanto, *León Ferrari* defendeu que a “nova vanguarda” deva procurar outros espaços para exposições independentes das instituições do circuito de arte, dizendo que nestes espaços os artistas encontrarão outro público para se dirigir que não a classe burguesa que frequenta museus e institutos culturais. Neste texto, o artista salienta a importância do público como partícipe da obra, ele afirma que “a obra se realiza em colaboração invisível entre o artista e seu público”.

⁶ “*El arte de los significados*” pode ser lido na íntegra in LEÓN FERRARI. Retrospectiva, obras 1954-2006. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 07 de outubro a 26 de novembro de 2006. São Paulo: Cosac&Naif, Imprensa Oficial, 2006, p.328 - 322.

Uma das partícipes da obra-exposição *Tucumán Arde*, *Graciela Cavernale*, relatou em entrevista (FREIRE, 2009: 61-72) que esta obra coletiva, que começou a ser planejada neste mesmo encontro, se desenvolveu em várias etapas: em primeiro lugar, artistas do grupo procederam a investigação e coleta do material viajando para a região, a ideia era contrapor com as notícias midiáticas e aquelas oficializadas em discursos governamentais. A ideia nesse momento parece ser evidenciar a fabricação de verdades pela mídia, e neste aspecto, podemos dizer que a produção intitulada *El falso Happening* (Fig.7) de autoria de *Roberto Jacoby* é um antecedente de trabalho com foco na revelação do poder da mídia.

Antes de partir da província *Tucumán*, onde foi realizada esta primeira etapa do projeto, os artistas cobriram as paredes das cidades de *Rosario* e Santa Fé com a palavra “*Tucumán*”, pouco depois acrescentaram o verbo “*arde*” (Fig. 8).

Nesta etapa de investigação e documentação, os artistas recorreram a uma espécie de jogo entre o oficial e o clandestino, enquanto uns estabeleciam contato com os setores oficiais da cultura e afirmavam querer produzir material artístico-cultural sobre a província de *Tucumán*, outros fotografavam, filmavam, gravavam entrevistas com trabalhadores e dirigentes sindicais a fim de penetrar na realidade dos engenhos e dos trabalhadores.

A segunda fase do projeto consistiu em expor a informação recolhida nas viagens investigativas a *Tucumán*. Durante duas semanas a partir de 03 de novembro de 1968, na sede do “*Central General de los Trabajadores de los Argentinos*” (CGTA) de *Rosario*. Nas ruas foram espalhados cartazes anunciando a “*Primera Bienal de Arte de Vanguardia*”, citando as prestigiadas bienais que organizavam as importantes instituições, porém esta era diferente era organizada pelos artistas em um sindicato, em tese, lugar dos trabalhadores e não dos poderosos, com isso, o cartaz já discutia o termo bienal e o termo vanguarda, colocando a verdadeira vanguarda ao lado dos trabalhadores.

Os materiais frutos da investigação, promovida pela etapa um do projeto, ou seja, filmes, gravações, fotos, materiais publicitários se dispuseram na sede da CGTA em vários andares. As duas preocupações centrais do coletivo de artistas foram: desmascarar a mídia oficial contrapondo os dados que esta apresentava com o material coletado. Com a intenção de que os visitantes tomassem posição frente ao problema evidenciado, utilizaram da insistência e reiteração, os cartazes com a palavra *Tucumán* que haviam sido espalhados pelas ruas, agora cobriam todas as paredes da entrada do sindicato. Mensagens como “*Visite Tucumán jardin de la miséria*”, “*No a la tucumanización de nuestra pátria*”, “*No hay solución sin liberación*” também foram expostas com a retórica da saturação, esta escolha pela insistência, saturação e

reiteração do discurso é alusivo às campanhas políticas, a denúncia da falência do discurso político oficial ser realizado com certa semelhança certamente enriquece a proposta.

Tucumán Arde apresentou na exposição uma centena de notícias publicadas em jornal sobre *Tucumán*, retiradas de diferentes seções, algumas notícias supostamente positivas, mas também, os jornais noticiavam a morte de trabalhador na mão da polícia, ou seja, unindo-se notícias do jornal retiradas de diferentes seções já era possível ver a contradições das mesmas, um resumo dessas notícias foi apresentado e também uma colagem de frases retiradas dos discursos oficiais, que afirmavam frases como as seguintes: “*Esta revolución la podemos hacer em libertad*” ou “*Uma de las preocupaciones de La Revolución Argentina es la Buena Administración de la Justicia*”. Portanto, muito da poética do projeto, se refere a tornar evidente a manipulação da realidade que os meios de comunicação promovem e também demonstrar a falência do discurso oficial.

No chão do corredor do sindicato os artistas fizeram diagramas revelando a quadro síntese das relações entre governo e donos de engenho. Foram projetados os filmes realizados, as fotografias e também foram recolhidos impressões dos visitantes, esses relatos passavam a fazer parte da exposição, alimentando o circuito da informação discutido pelo trabalho. A iluminação das salas se apagava a cada dois minutos, como símbolo do tempo médio em que a situação denunciada fazia uma vítima em *Tucumán*, além de ser bombardeado de informações, era servido café sem açúcar aos visitantes.

Ao sair do sindicato os visitantes recebiam um documento de dezoito páginas realizado por sociólogos, no qual era explicado as causas da situação tucumana, o objetivo era de que o visitante confirmasse que tudo o que tinha sido visto era verdade (GIUNTA, 2001: 371-372).

Após a exposição em *Rosario*, a mostra foi realizada em *Buenos Aires* na *Federacion Gráfica Boonarense*, mas foi rapidamente fechada pela polícia. Era prevista uma terceira fase do projeto como um fechamento do circuito informativo (informação da mídia, discurso oficial, exposição, o retorno dos visitantes e a repercussão na mídia da exposição) seria uma mesa síntese de todas as atividades, porém devido à situação política esta também foi cancelada.

Considerações finais

Ao longo da década de sessenta as transformações na arte argentina caminharam na direção do questionamento dos papéis do artista, do seu público, da arte e do sistema artístico. Questionando o papel do artista como o gênio de grandiosas ideias apareceram as propostas aonde o artista se coloca como coautor juntamente com o público (*Señalaminetos* do artista *Vigo*) ou os coletivos de produção artística, aonde a autoria se dissolveu, como é o caso da obra-exposição *Tucumán Arde*, realizada por um coletivo com quarenta partícipes. Para questionar o

público os artistas colocaram esses indivíduos em posições ativas, retirando-os de uma situação contemplativa frente à produção artística. Os artistas também questionaram a ideia de obra como objetos especiais, duradouros e merecedores de admiração, surgindo a ideia de que os fenômenos artísticos estão difundidos no cotidiano das nossas vidas, entre outras ideias, surge a fusão entre arte e política, uma alternativa entendida por muitos artistas como urgente frente ao regime ditatorial vivido. Essas ideias se tornaram incompatíveis com as instituições, com os museus, galerias, institutos e também com o mercado de arte, o que resultou em uma crescente negação e insubordinação dos artistas a essas instâncias legitimadoras da arte, entendeu-se que esses não eram os lugares da nova arte, do novo público e do novo artista.

As transformações da arte na Argentina durante a década de sessenta tiveram o *Instituto Di Tella* como palco principal, pois o instituto acolheu, discutiu e financiou as experimentações artísticas, que em muitos momentos entraram em debate com a repressão cultural governamental, até o momento em que os artistas passam a perceber a institucionalização da arte como algo não mais possível, pois isso neutralizava o significado da arte, nas palavras de Ferrari no texto *El arte de los significados*⁷ já citado. Podemos dizer que em uma década de transformações na arte o modelo do *Di Tella* foi ultrapassado e, de fato, este instituto fechou as suas portas ao findar a década de sessenta.

Referências bibliográficas:

ANAYA, Jorge López. *Historia Del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé, 2000.

DAVIS, Fernando. Práticas “revulsivas”: Edgardo Antonio Vigo nas margens do conceitualismo.

In: FREIRE, C.; LONGONI, A. (orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p.99-117.

FREIRE, C.; LONGONI, A. (orgs.). Entrevista com Graciela Carnevale. In: *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p.61-72.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

KATZENSTEIN, Inés (ed.). *Listen, Here, Now! Argentine Art of the Sixties: Writings of the Avant-Garde*, Nueva York: MoMA, 2004.

RIZZO, Patricia (ed.). *Instituto Di Tella. Experiencias '68*, Buenos Aires: Fundación Proa, 1998.
Catálogo:

⁷ FERRARI, León. El arte de los significados. IN: LEÓN FERRARI. *Retrospectiva, obras 1954-2006*. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 07 de outubro a 26 de novembro de 2006. São Paulo: Cosac&Naif, Imprensa Oficial, 2006.

LEÓN FERRARI. *Retrospectiva, obras 1954-2006*. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de de 07 de outubro a 26 de novembro de 2006. São Paulo: Cosac&Naif, Imprensa Oficial, 2006.

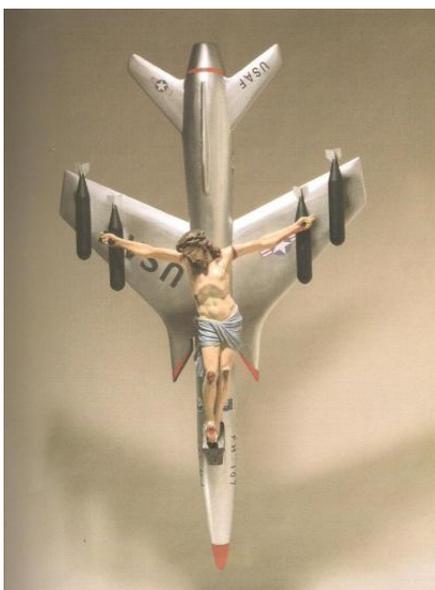


Figura 1. León Ferrari. *La civilización occidental y Cristiana*. 1965. Poliéster, madeira, papel cartão e plástico, 200X120X60 cm, coleção do artista, Buenos Aires.



Figura 2. 1962, Alberto Greco, *Vivo-Dito*, (Greco circula o artista argentino Alberto



Figura 3. 1968, Edgardo Antonio Vigo, *Señalaminete I* ou *Manojo de semáforos*.
Fotografia Arquivo Centro de Arte Experimental

Heredia).

Vigo.



Figura 4. Foto da obra de *Roberto Plate* fechada, com o selo para lacramento colocado pela polícia na exposição "*Experiencias '68*"



Figura 5. Foto da "*Calle Florida*" com as obras destruídas pelos artistas expositores em "*Experiencias '68*" no Instituto Torcuato Di Tella.



Figura.6. 1968, Oscar Bony. *La Familia Obrera*. Instituto Torcuato Di Tella.



Figura 7 Artigo em *El Mundo* cobrindo o alegado *Happening de La participación total*, 21 de agosto de 1966.



Figura 8. 1968, *Tucumán Arde*, Grafite nas ruas de Rosário, 1968.