

ANDREA GIUNTA

CONTRA O CÂNONE

Arte contemporânea
em um mundo sem centro

Coleção Translação
Coordenação: Dennis Radünz

Título original: *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*
© Andrea Giunta, 2020
© desta edição: Editora Nave, 2022

Coordenação editorial: Dennis Radünz
Preparação e revisão: Editora Nave
Capa: Patrícia Galelli
Projeto gráfico: Ayrton Cruz
Foto da autora: Rob Verf

Agradecimento a Monica Herrera

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

G537c Giunta, Andrea.

Contra o cânone: arte contemporânea em um mundo sem centro / Andrea Giunta;
Tradução de Eleonora Frenkel; Prefácio de Raul Antelo. – 1. ed. – Florianópolis, SC :
Editora Nave, 2022.
236 p.; fotografias; 16 x 23 cm. (Coleção Translação, v. 2).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-84762-10-7.

1. Arte Contemporânea. 2. História da Arte Latino-Americana. 3. Vanguardas. 4. Centro
e Periferia. I. Título. II. Assunto. III. Autor.

CDD 709
CDU 7

22-3066709

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. História da arte.
2. Artes.

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

GIUNTA, Andrea. *Contra o cânone: arte contemporânea em um mundo sem centro*. 1. ed. Florianópolis,
SC: Editora Nave, 2022. (Coleção Translação, v. 2).

EDITORIA NAVE
Florianópolis | Brasil
www.editoranave.com.br



Programa Sur

Obra editada no âmbito do Programa Sur de Apoio
às Traduções do Ministério das Relações Exteriores,
Comércio Internacional e Culto da República Argentina

Obra editada en el marco del Programa Sur de Apoyo
a las Traducciones del Ministerio de Relaciones Exteriores,
Comercio Internacional y Culto de la República Argentina

Introdução

A história cultural do Terceiro Mundo já não será uma repetição em miniatura da história recente dos Estados Unidos, Alemanha Ocidental, França etc. Deve expulsar de seu seio a mentalidade na qual se apoia o espírito colonialista.

Mário Pedrosa¹

Subverter a dicotomia de poder requer produzir teoria local, conhecimento situado, discurso e consciência situacionais, que gerem um desequilíbrio de funções no interior da partilha até agora dividida entre o proliferar latino-americano das diferenças (como excedente de irracionalidade) e a função daqueles que estão encarregados de produzir 'a narrativa de restituição da ordem' que o latino-americano usará para conceder a cada diferença um lugar classificável e interpretável.

Nelly Richard²

Entre 1944 e 1947, com a publicação do único número da revista *Arturo* e com as exposições, manifestos e revistas dos agrupamentos de Arte Concreta-Invenção, Madi e Perceptismo, o clima da vanguarda, da inovação, da antecipação, apoderou-se do espírito que animava as atividades de um grupo de jovens artistas abstratos de Buenos Aires. Eles se autorrepresentavam como artistas de vanguarda; analisavam e debatiam modelos de abstração, descartavam opções locais e antecipavam as internacionais. Imbuídos da ideia de que a arte progride, de que suas linguagens deviam ser transformadas, de que novos conceitos visuais requeriam ser inventados, trabalhavam a partir de um repertório de imagens provenientes da abstração de Buenos Aires, do modelo do Universalismo construtivo proposto por Joaquín Torres García em Montevidéu,

1 “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, redigido por Mário Pedrosa em Paris, 1975, e publicado na *Revista Versus*, 4, 1976. Ver PEDROSA (2017, p. 265).

2 RICHARD (1998a, p. 255). A autora cita entre aspas o artigo de Francine Masiello (1996, p. 751).

e dos últimos momentos da vanguarda construtiva europeia. Retomavam e continuavam os postulados da arte abstrata no lugar em que haviam permanecido suspensos quando começou a Segunda Guerra Mundial. Das duas margens do Rio da Prata, os artistas do Ateliê Torres García em Montevidéu e os concretos em Buenos Aires debatiam com virulência. Discutiam poéticas, radicalizavam suas propostas, integravam-nas à arquitetura a fim de transformar não apenas o espaço bidimensional das obras de arte, mas também o espaço no qual transcorria a vida, integrando a arte com a arquitetura e o desenho. Eram jovens que recolhiam fragmentos da tradição para contestá-la ou para convertê-la em função de um presente no qual resultava urgente pensar tudo de novo.

Não se tratava de um tempo despojado de história. Uma Europa destruída emergia na paisagem do pós-guerra. Uma fotografia tirada em 1947 retrata Lucio Fontana quando retorna a Milão – depois de residir durante os anos de guerra na Argentina – e caminha sobre as ruínas de seu estúdio. A cidade havia sido intensamente bombardeada em agosto de 1943. A fotografia comunica que suas telas cortadas se realizam a partir desse contexto, no qual se sente o pó dos escombros.

Mas, provavelmente, a imagem que deixara marcas mais poderosas no imaginário da arte provinha da invasão de Paris pelos alemães. Em 14 de junho de 1940, o exército alemão desfilou cruzando o Arco do Triunfo. Os registros transmitiam uma inquietação profunda. A cidade berço da arte moderna ficara em mãos daqueles que haviam queimado livros, aqueles que haviam condenado e parodiado a arte moderna em uma exposição de arte “degenerada”, realizada em Munique em 1937, aqueles que despenduravam dos museus as obras de arte moderna para leiloá-las ou para destruí-las. Eram todos signos de barbárie, de espetacular retrocesso, uma postura completamente reativa se comparada com a utopia de um futuro no qual os postulados e as obras da modernidade se entrelaçariam para desenhar um mundo medido, integrado, moderno, antecipado. A história dava a volta e retrocedia vertiginosamente rumo a um tempo que para a modernidade resultava irrepresentável. O sentimento generalizado, de derrota e de espanto, provocava um sentido simultâneo de responsabilidade. O legado da arte moderna deveria ser salvo e também continuado. Muitos artistas haviam deixado a Europa

antes da guerra para prosseguir com seus trabalhos em cidades setentrionais: pensemos em Torres García em Montevidéu ou em Attilio Rossi ou Lucio Fontana em Buenos Aires. Eles funcionavam como ponte entre Europa e América Latina, mas não como um caminho que transportava as ideias europeias cifradas e puras para os novos territórios. Ao contrário, redefiniam e refundavam o próprio espírito da vanguarda. E ainda mais: em alguns casos, eram transformados pelas forças culturais das cidades às quais chegavam e ali se desfaziam dos signos regressivos da cultura europeia que haviam deixado ao partir. Fontana, por exemplo, estivera envolvido com numerosos projetos do fascismo em Milão, estética à qual renuncia definitivamente ao final de sua estadia argentina, quando participa da Escola de Altamira ou quando apoia os jovens que assinam o *Manifiesto Blanco*. Em 1935, Attilio Rossi abandona o contexto político e estético reativo da Itália, o qual havia enfrentado de modo radical, e atua como uma figura central na criação da editora Losada, vinculada aos intelectuais exilados da República espanhola. Torres García, por sua vez, funda uma nova escola de arte em Montevidéu, ao mesmo tempo estética e ética, inserida no trabalho de grupo que subscrevia a utopia do coletivo, contra o individualismo.

Talvez possamos imaginar o clima que predominava nestas iniciativas a partir da figura dupla que inscrevem os termos “resgatar” e “fundar”. Esses artistas queriam salvar das ruínas deixadas pela violência irracional e planejada essa outra dimensão da humanidade que imaginara um futuro igualitário, funcional, moderno e que se estilhaçara em ocupações e bombardeios. Queriam gerar um movimento novo capaz de agrupar e refundar em um sentido contrário, oposto à profunda crise a que a guerra havia submetido os homens e sua cultura. Os casos aos quais me refiro – Rossi, Fontana, Torres García – foram simultâneos àqueles que articularam com suas iniciativas jovens argentinos como Kosice, Prati, Lozza, Rothfuss, entre muitos outros. Alguns chegavam da experiência europeia, eram emigrados. Outros haviam nascido nas cidades latino-americanas e, de tal posição, estabeleciam conversas distintas com a cultura europeia. Diálogos que não se expressaram desde noções como “derivativo”, “cópia” ou “dependência”, mas que se geraram a partir da ideia da contribuição para uma preocupação compartilhada: como realizar uma arte inovadora,

original, de vanguarda. Em diversas cidades do mundo se elaboravam, de forma simultânea, propostas para voltar a pensar o futuro. Apesar da diferença entre as linguagens desses movimentos, podemos colocar em dita relação de simultaneidade, por exemplo, a abstração do Rio da Prata com o expressionismo abstrato em Nova Iorque nos anos quarenta, ou, uma década mais tarde, o grupo Gutai, em Kansai, Japão, com o neoconcretismo em São Paulo. Para além do eixo euro-norte-americano, em distintas cidades do mundo eram produzidas experiências de vanguarda.

Estas são as dimensões que o termo “vanguardas simultâneas” quer recuperar. Este conceito privilegia aspectos que noções como “periferia” ou “descentramento” desfiguram. A partir de um exemplo preciso, quando os artistas abstratos argentinos propunham ideias plástico-visuais como “quadro recortado” ou “coplanar” não estavam copiando ou reproduzindo soluções das vanguardas abstratas europeias. Embora eles partissem de projetos abstratos gestados na Europa e, inclusive de obras precisas (de Mondrian ou de Malévich), não as reproduziam em termos de uma variação. Ao contrário, elaboravam soluções para problemas que avaliavam que a abstração europeia tinha deixado irresolutos. Nesse sentido, suas propostas plásticas se envolviam em uma dinâmica equivalente à dos movimentos da vanguarda artística ordenada nos livros de arte moderna, na qual cada “ismo” se gerava a partir de aspectos que o movimento anterior havia deixado irresolvido. Pensemos, por exemplo, na relação entre impressionismo e pós-impressionismo, ou na ideia de evolução do cubismo de Cézanne ao analítico ou ao sintético, ou na relação entre cubismo e futurismo. Cada novo movimento considerava um aspecto que ficara de fora do campo de análise da corrente prévia. A linguagem “evoluía” em termos históricos e formais. Os novos conceitos plásticos que propunham representavam um momento superador em relação a traços ou sintomas que podiam ser encontrados em obras de Malévich ou Mondrian. Os dois conceitos mencionados (coplanar e quadro recortado) se desenvolviam nas obras dos artistas abstratos argentinos e nos artigos que costumavam escrever. Mas, se observamos outros cenários, por exemplo, aquele no qual Hélio Oiticica realiza seus *Metaesquemas* ou seus grandes núcleos no Rio de Janeiro, durante os anos cinquenta e sessenta, também se encontra a elaboração de ideias que não

resultam alheias ao pensamento visual de Mondrian, mas que são, ao mesmo tempo, independentes. As obras de Oiticica abarcam o espaço, o modulam. Introduzem, para além da ortogonalidade, a experiência do corpo – refiro-me aos núcleos ou, um pouco mais tarde, aos *Parangolés*. Portanto, não basta a centralidade das vanguardas europeias para analisar poéticas que não se explicam somente a partir do misturado, e sim a partir da experiência fundante de viver em cidades com culturas diversas, para cuja análise precisamos instrumentos específicos, situados.

Principalmente desde os anos oitenta o termo “periférico” se aplicou para referir-se ao característico do processo cultural latino-americano. “Modernidade periférica” foi uma caracterização que se articulou fundamentalmente em relação à literatura e que se expandiu para o campo das artes visuais. Trata-se de uma noção que se vincula produtivamente com dois livros, o de Carl E. Schorske, *Viena fin-de-siècle* (1979), e o de Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982). Estes autores contribuíram para gestar uma visão não monolítica da modernidade europeia. Ambos analisam o laboratório urbano das grandes metrópoles em seus processos de modernização. Berman observou a tensão produtiva entre o impulso para o novo, o futuro e os restos de outros tempos, em um sentido, reativos, que remetem a distintos passados. Enquanto Paris e Nova Iorque responderiam a uma modernização desenvolvimentista, São Petersburgo – defende Berman – seria o oposto: um modernismo do subdesenvolvimento e da ilusão, afastado dos parâmetros de um desenvolvimento que se expande em todas as esferas. Tais análises comparativas serviram para pensar a modernidade latino-americana.

O livro que Beatriz Sarlo publica em 1988, *Uma modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*, propõe a perspectiva de uma “cultura de mescla”. Ela mesma traça a relação entre seu livro e os de Schorske e Berman para seu estudo centrado em

compreender de que maneira os intelectuais argentinos, nos anos 20 e 30 deste século, viveram os processos de transformações urbanas e, em meio a um espaço moderno como já era o de Buenos Aires, experimentaram um conjunto de sentimentos, ideias, desejos muitas vezes contraditórios (SARLO, 2010, p. 25).

Talvez porque este livro começa com uma descrição iluminadora de um conjunto de pinturas de Xul Solar, o conceito que aparece no título (“periférica”) impactou nos estudos de história da arte que se desenvolveram na América Latina entre os anos oitenta e noventa³. Em um campo no qual as ideias de novidade e inovação regulam as museografias, o mercado da arte, o colecionismo institucional e privado, a noção de periferia recai para o outro lado, como oposto ao de inovação. O aspecto problemático do termo radica em que geralmente é aquele que os centros utilizam para desqualificar o que eles não realizam. No estudo da arte, a noção de periferia não alcança a sofisticação, excepcionalidade e complexidade que Sarlo lhe confere quando analisa o processo cultural da modernidade em Buenos Aires.

Néstor García Canclini publica em 1990 seu livro *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*, no qual o termo “híbridas” remete às mesclas culturais da contemporaneidade. Desde uma perspectiva transdisciplinar, que envolve a história da arte, a literatura, a antropologia, a comunicação, entre outras ciências sociais, permite observar os cruzamentos entre o tradicional e o moderno, entre o culto, o popular e o massivo, e permite também analisar de uma perspectiva diferenciada o que tem sido geralmente interpretado como “contradições e fracassos de nossa modernização” (GARCÍA CANCLINI, 1990).

A forma de desregular o poder normativo do centro desde uma opção adjetivada (periferia, hibridez, descentramento), sem dúvida resulta produtiva para pensar aparentes contradições culturais. Mas, ao mesmo tempo, desfigura o específico, particularmente o valor daqueles termos que os próprios artistas propuseram para nomear suas poéticas. Poéticas que foram pensadas como inovações, e não como expressões periféricas. Voltando a Torres García, se analisamos seu trabalho conforme seus descentramentos em relação à proposta construtiva de Mondrian, escapa-nos o específico que ele mesmo nomeou quando se referiu a seu programa estético como “Universalismo construtivo”, no qual propunha uma noção de objeto, de tom, de medida, de referências a universos humanos, afetivos, mentais, vegetais, animais ou minerais

³ Eu mesma o utilizei para intitular um trabalho sobre um artista de Rosário. Refiro-me a “Gambartes y una modernidad (dblemente) periférica”. Ver GIUNTA (1992a, p. 105-110).

paralelos. Da mesma forma, se pensamos, por exemplo, a obra *Quadro escrito*, que León Ferrari realiza em 1964 como um protoconceitualismo, perdemos de vista aspectos vinculados à literatura latino-americana que ativaram a trama cultural de suas escrituras e *collages*, gestadas e desenvolvidas de forma completamente alheia ao conceitualismo. A noção de simultaneidade permite destacar outra articulação histórica, que, como veremos, não ignora relações culturais com os centros euro-norte-americanos, mas ao mesmo tempo, destaca o específico e situado.

Apesar dos esforços das histórias da arte e das exposições com perspectiva global que, nos últimos anos, buscam uma abordagem inclusiva, a arte contemporânea segue se dividindo na arte dos centros – os mesmos nomes de sempre, provenientes do eixo euro-norte-americano – e a arte das periferias – artistas latino-americanos, africanos ou asiáticos que participam, frente aos requerimentos da ordem global da arte, de eventos internacionais e do mercado de preços, embora sua presença nunca seja equivalente à da arte dos centros. As periferias ficam, em geral, representadas em exposições coletivas – arte da América Latina, Ásia ou África –, excepcionalmente individuais ou nas plataformas das bienais em proporções que dependem da responsabilidade de seus curadores. O ar fresco da novidade é celebrado pela imprensa, mas a entrada no mundo da arte com maiúscula (colecionismo, mercado, museus, exposições individuais) se realiza somente em alguns casos. A incorporação quase nunca é definitiva. As obras ficam submetidas ao singular e exótico da periferia, onde permanecerão depois da irrupção estranha nos grandes cenários da arte. Museus como o Tate, em Londres, ou o Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque, adquirem-nas para suas coleções, mas o habitual é que permaneçam quase sempre em suas reservas. Interessa aos circuitos principais da arte a anedota, o comentário, o que contribui para confirmar o caráter diretivo do eixo, sem questionar os pressupostos a partir dos quais se configura o cânone, um relato construído por um conjunto de obras que resulta redutivo e excludente.

Analisemos o que ocorreu em fevereiro de 2017 com a montagem da coleção permanente do MoMA. Aqueles que frequentam o museu vão em busca do que se pode apreciar habitualmente em suas salas:

a tradicional história da arte moderna organizada a partir de um repertório de obras notáveis na constituição do argumento evolutivo da linguagem da modernidade. O público o visita para ver as obras de Monet, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Matisse, Mondrian, Boccioni, Miró, Pollock, Gorky, entre outros artistas provenientes da Europa e dos Estados Unidos, centrais no relato da modernidade artística. São as obras infinitamente reproduzidas em catálogos, cartazes e cartões postais. O MoMA é, de diversas maneiras, a história da arte moderna desdobrada nas paredes do museu. A partir de sua coleção, ilustram-se os livros que explicam o que é a arte moderna. O público comparece para ver o original do que viram inúmeras vezes em reprodução. Por isso é que resultou surpreendente e grato encontrar, em fevereiro de 2017, interrupções inesperadas em tal relato, incrustações que levavam o público a se aproximar de obras estranhas, introduzidas entre outras muito conhecidas. O MoMa respondia e desafiava com sua montagem o veto migratório de Donald Trump, proposto para impedir o ingresso aos Estados Unidos de cidadãos da Líbia, Sudão, Somália, Síria, Iraque, Iêmen e Irã. Assim, na galeria de Picasso se introduziu *The mosque* (1964), da artista sudanesa Ibrahim el-Salahi; no local das obras de Matisse (*A lição de piano* e *A dança*), a do artista iraniano Charles Hossein Zenderoudi *Mon père et moi* (1962). Marcos Grigorian e Shirana Shahbazi também representavam o Irã. No quinto andar do museu se expunha uma escultura do iraniano Parviz Tanavoli. A irrupção se completava com *El pico de Hong Kong* de Zaha Hadid e o vídeo *Chit Chat* de Tala Madani, ambas originárias do Irã. Junto a cada obra, um texto explicava:

Esta obra pertence a um artista de uma nação cujos cidadãos possuem seu acesso negado nos Estados Unidos, segundo a ordem executiva presidencial assinada em 27 de janeiro de 2017. Esta é uma de várias obras da coleção do museu instaladas no quinto andar para reafirmar que os ideais de boas-vindas e da liberdade são vitais neste museu, bem como nos Estados Unidos⁴.

⁴ Jason Farago, "MoMA Protests Trump Entry Ban by Rehanging Work by Artists from Muslim Nations", *The New York Times*, 3 de fevereiro de 2017 (trad. indireta).

O museu articulava um protesto a partir da intercepção do roteiro tradicional da coleção: conferia lugar no relato da arte do século XX a um conjunto de obras que possui, mas que permanece em seus porões, sem se expor nunca como configuradoras da narrativa que esta instituição propõe sobre a experiência da modernidade artística. Esta inserção, que agia como um manifesto contra a xenofobia alimentada desde Washington, permitia ver, provavelmente pela primeira vez, essas obras. Na relação compacta e naturalizada a partir da qual o MoMA ensina que a arte moderna provém da Europa e continua nos Estados Unidos – principalmente em Nova Iorque –, essas imagens estabeleciam uma brecha inesperada que, ao mesmo tempo, demonstrava a ordem restritiva do relato instituído.

Com esta introdução, procuro indicar um estágio da situação ao qual os próprios artistas deram resposta quando nomearam suas poéticas com termos distintos aos que se utilizaram para denominar os movimentos da arte internacional desde o pós-guerra e mesmo antes, desde a modernidade. Cubismo, futurismo, surrealismo, conceitualismo, minimalismo e todos os léxicos que surgem para classificar a arte dos centros são simultâneos a outros que, no caso que aqui nos ocupa, as e os artistas latino-americanos propuseram para designar o que estavam realizando. Diferentes das palavras que configuram os vocabulários do centro, outras podem ser relevantes para compreender a arte em seus próprios contextos. Muralismo, Antropofagia, Martín Fierro, Arte Concreta-Invenção, Madi, Perceptismo, Frente, Neoconcretismo, entre muitas outras, são denominações específicas que artistas e críticos latino-americanos inventaram para seus movimentos artísticos. Diante da eficiência das taxonomias das histórias da arte estabelecidas pelos centros, proliferam termos que indicam inscrições específicas, que se referem a uma linguagem artística situada para além do generalizável.

Recuperar as palavras, as teorias, os conceitos seria uma forma de evitar aquilo que Nelly Richard indicou nos anos noventa, em relação aos debates sobre pós-colonialidade na América Latina propostos inicialmente a partir dos departamentos de espanhol e literatura das universidades nos Estados Unidos. Ela advertiu acerca da geopolítica do poder cultural que coloca a academia estadunidense no lugar

de produtora de teoria e a América Latina no de matéria-prima; esta proporciona os romances, os testemunhos, as crônicas, enquanto a academia estadunidense produz os instrumentos teóricos para analisá-las. Um esquema conhecido que caracteriza a distribuição de papéis nos processos de produção mundial, e que também se cumpre no campo da cultura e no da arte (RICHARD, 1998a).

Embora o questionamento sobre a distribuição desigual entre centros e periferias no campo da cultura tenha sido discutido durante décadas, esta segue articulando o circuito global. A arte latino-americana entra no mercado internacional por aquilo que é generalizável, compreensível desde um ponto de vista externo; e é este ângulo do generalizável que bloqueia a possibilidade de perceber e analisar o específico (vide capítulo 1). Nos cenários centrais não se pode perceber a reciprocidade porque esta não é representável desde a perspectiva hegemônica. Como indica Nelly Richard, quando o outro se analisa a partir do saber crítico que a metrópole elabora, aquele não participa com voz própria em tal debate. Produz-se uma definição teórica do alheio e do outro que não tem palavra (RICHARD, 1998a, p. 253). A autora expôs este ponto em uma conferência no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, quando analisou até que ponto a montagem que o museu realizava da obra *El perchero*, de Carlos Leppe, a descontextualizava e a despolitizava. Uma série de fotografias, de autorretratos, na qual o artista se representava como uma corporeidade ferida e sexualmente interceptada, imagens que se exibiam dobradas sobre um cabideiro, haviam sido desdobradas de maneira vertical sobre o muro, desintegrando a potência crítica do corpo dobrado – e quebrado – no espetáculo da museografia impressa em cópias novas, prístinas e aplanadas⁵.

Esta inscrição da interação cultural se torna observável quando a representação global e a localizada são confrontadas para dar a ver o que é que a primeira elimina da segunda. Como indica Richard (1998a, p. 255), subverter a dicotomia de poder requer produzir teoria local.

5 Nelly Richard, “Los desafíos de la circulación internacional de la memoria de resistencia crítica de los archivos del arte chileno”, conferência magistral, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 17 de agosto de 2017, disponível em <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/nelly-richard-conferencia-magistral> (consultado 17/8/2022).

Esta teoria pode ser gerada descartando as histórias e as narrativas gestadas nos espaços artísticos centrais? Apesar do indicado até aqui, não proponho neste livro abandonar os argumentos e as propostas formuladas no campo da história da arte euro-norte-americana. Interessa-me considerá-los quando suas lógicas nos permitam visualizar articulações que se aplicam a todos os contextos, não apenas os canônicos, procurando, ao mesmo tempo, diferenciá-las de outras lógicas situadas, específicas. Não proponho descartar a relação entre as poéticas concebidas na primeira metade do século, sobretudo em Paris, e os artistas latino-americanos que para lá viajaram e que ali residiram. Por sua vez, é necessário destacar que estes contatos não são suficientes para acessar a complexidade de propostas – em nosso caso, latino-americanas –, para as quais o dado moderno europeu foi tão relevante como foram as esculturas africanas para a concepção plástica do cubismo. Em outras palavras, poderíamos traçar uma comparação entre a relação da arte moderna latino-americana com a arte moderna europeia, e a relação entre a arte moderna europeia com a arte africana. De tal perspectiva, se poderia sustentar que, se a arte latino-americana é periférica no que diz respeito à europeia, o europeu o seria no que diz respeito ao africano. Embora Picasso respondesse não conhecer a escultura africana quando lhe perguntavam sobre o laço entre esta e sua obra, o artista foi um grande colecionador⁶. Entretanto, o cubismo não é o mesmo que a escultura africana. Da mesma forma, ainda que Tarsila do Amaral tenha estudado com Fernand Léger, sua obra também não é igual ao cubismo ou à obra do artista francês. Uma imagem sua, assim como o poema-manifesto de Oswald de Andrade, gerou uma teoria cultural brasileira ancorada no termo “antropofagia” (GARRAMUÑO, 2019). Mas, para além desta indicação, mais que detectar filiações e diferenças, interessa-me tornar visível uma lógica explicativa que, elaborada na modernidade e no contexto das vanguardas históricas, expande-se para a arte de pós-guerra. É quando os dispositivos das vanguardas históricas são retomados, aprofundados em suas consequências, expandidos em suas potencialidades, tanto na Europa como em outras cidades

⁶ Assim o demonstrou a exposição *Picasso primitivo* organizada no Museu do Quai Branly de Paris, em 2017. Ali se reuniram obras e fotografias que provam que o artista vivia rodeado de esculturas kanak da Nova Caledônia, de tambores do Congo e de harpas da tribo kele.

do mundo. Este retorno esteve, durante os anos quarenta e cinquenta, vinculado à ideia de continuidade, enquanto desde os anos sessenta predominaram as ideias de repetição e de citação. Trata-se de dois momentos que se detectam, de forma simultânea, nas tradicionais metrópoles da arte europeia, bem como no cenário global de cidades nas quais, durante os anos do pós-guerra, e particularmente nos anos sessenta, se inscreveram os projetos de modernização. Em um sentido contrário ao que o modelo de difusão de traços estilísticos sustenta (que a inovação se produz primeiro na Europa e logo, como cópia, réplica ou descentramento, em outros cenários artísticos), depois da Segunda Guerra Mundial, a arte se articulou em diversas metrópoles do mundo a partir de esquemas semelhantes aos que funcionaram nos centros. A revisão das linguagens da modernidade artística e a expansão do experimentalismo ocorreram simultaneamente. Mas “processos simultâneos” não significa “idênticos”. O impulso experimental se produziu de maneiras extraordinariamente diferenciadas. Nos capítulos deste livro, proponho suspender a ideia de excepcionalidade das produções dos centros hegemônicos para destacar as simultaneidades entre diversos cenários artísticos. Busca-se considerar formações nas quais se podem observar procedimentos compartilhados – por exemplo, as estratégias conceituais –, mas que provém de tradições distintas que se ativam na compactação dos sentidos (passados, presentes, projetados) que se produz em cada obra⁷. A partir de tal aproximação podemos, por exemplo, revisar a proposta do conceitualismo de Joseph Kosuth como situada, mais do que como seminal e centrípeta. Nos anos sessenta, poéticas que não se autodenominavam conceituais recorriam a procedimentos equivalentes. Quando, em 1965, Kosuth apresenta uma cadeira, sua fotografia e sua definição no dicionário (*One and three chairs*, 1965), articula um protocolo comparável ao que utiliza León Ferrari quando descreve o quadro que pintaria se soubesse pintar (*Cuadro escrito*, 1964). A substituição da obra pintada ou esculpida por um texto descriptivo é um procedimento comparável que se verifica na proposta de ambos os artistas, mas que, analisados em suas especificidades, resultam distintos. Em Ferrari, funciona uma matriz literária e uma crítica teológica,

⁷ María Amalia García (2016) propõe um modelo para uma aproximação comparativa à arte latino-americana.

enquanto em Kosuth prima a filosofia analítica. Proponho, assim, deixar de lado a adjetivação aplicada ao conceitualismo latino-americano (conceitualismo político, conceitualismo periférico, conceitualismo descentrado), já que constitui um procedimento que recorre a universais normativos para dar compreensão e legitimidade a obras que se geraram ignorando, em muitos exemplos, o que se realizava nos centros da arte. O caso de Ferrari o expõe com clareza. Por que analisar seu *Cuadro escrito* como protoconceitualismo (sem dúvida, Kosuth não conhecia a obra de Ferrari) em lugar de entendê-lo como um recurso poético para produzir a partir do texto, e não a partir da imagem – ou, em todo caso, a partir de uma imagem mental –, uma crítica à Bíblia como texto central na ideia de Ocidente?⁸ Temos que conceituar a história da arte latino-americana como antecipações ou consequências da história dos centros?

Priorizar as palavras que nomearam poéticas situadas parte de outros pressupostos diferentes aos que articulam a história como a dispersão ou a antecipação em relação aos estilos dos centros. Isto é o que propusemos e levamos adiante com Agustín Pérez Rubio quando, na exposição *Verboamérica*, que curamos em parceria para o Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), entre 2016 e 2018, incorporamos ao catálogo um glossário que começava com a definição do termo “ativismo”, muito mais significativo para as práticas artísticas contemporâneas na América Latina do que o de “conceitualismo”, por mais descentrado que este se apresente⁹. Tivemos a ventura (pouco frequente para tudo aquilo que se realiza para além dos centros do mundo da arte) de que a exposição fosse considerada pela crítica internacional como uma proposta que contradizia o cânone estabelecido pela história da arte

8 Esta é uma alternativa ao modelo proposto pela exposição *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, Nova Iorque, 1999. Um ensaio de Mari Carmen Ramírez (1999, p. 65) propõe a antecipação de Ferrari em relação às tautologias xerográficas de Joseph Kosuth. O livro de Luis Camnitzer (2007) também constitui uma intervenção decisiva sobre o tema. Ele discute a noção de “originalidade”, a partir da noção de “imprevisível localidade” [*local unpredictability*] e substitui a noção de arte conceitual (o estilo, o movimento, cujo início se localiza na obra de Kosuth) pelo de conceitualismo, uma forma de se referir a procedimentos que estavam disponíveis em distintos contextos antes de Kosuth, destacadamente nas *Pinturas instruções* [*Instruction Paintings*] de Yoko Ono, ou nos primeiros trabalhos de George Brecht.

9 O glossário incluído no catálogo faz uma recopilação de um número importante de termos utilizados para nomear poéticas da arte latino-americana. Ver Giunta e Pérez Rubio (2016), com seleção e edição dos autores; as entradas foram escritas por Pablo Fasce.

central e que tornava visíveis os lugares conceituais e formativos da vanguarda latino-americana. O catálogo da exposição funcionou como uma intervenção que sacudia as visões tradicionais da arte latino-americana¹⁰. Centrada em obras e não em arquivos dispostos em vitrines, a exposição propunha núcleos iconográficos que subvertiam a ordem da cronologia e dos estilos para introduzir experiências estéticas e intelectuais sobre como a América Latina havia sido experimentada e como a arte tinha sido parte dessa vida. A seleção reunida no glossário, integrada por termos provenientes das poéticas ou da cultura latino-americana (incluída a cultura política), tornava visíveis histórias locais que organizaram o pensamento estético da região latina.

A inversão do ângulo de pensamento que se expressa em textos e em propostas curatoriais permite agir de forma estratégica e gerar um conhecimento novo e nada arbitrário. Permite se desvincular dos complexos de isolamento, incompreensão ou desinteresse que as museografias e o mercado internacional geram, para abordar o particular e significativo que irrompe em cada obra, em cada associação de artistas que juntos imaginam, em suas próprias circunstâncias, viagens plástico-poéticas empreendidas a partir das imagens e das palavras que escreveram em manifestos, em textos polêmicos e fundacionais.

Tivemos o privilégio de trabalhar com obras que compactavam e fundavam muitos sentidos. Sem dúvida, a coleção do Malba reúne peças paradigmáticas da arte latino-americana: *Abaporu* de Tarsila do Amaral, *Manifestación* e *La gran tentación* de Antonio Berni, *Lo normal* de Mónica Mayer, *Los sueños* de Grete Stern, a série de fotografias de Horacio Coppola sobre Buenos Aires, a *Arruga [Wrinkle]* de Liliana Porter, as obras de Diego Rivera e de Frida Kahlo, todas elas, entre muitas outras, peças emblemáticas na trajetória destas e destes artistas. A do Malba não é uma coleção de papéis, de arquivos, de impressões de cópias digitalizadas, como ocorre com algumas políticas de aquisições de arte

10 Em um artigo se afirmava que “o Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires reorganizou sua coleção permanente, concedendo um novo contexto para a arte latino-americana do século XXI e seus movimentos. Em vez de apresentar a coleção em um estilo cronológico, Giunta e Rubio criaram um novo léxico para interpretar a arte da América Latina”. Nicole Martínez, “A Buenos Aires Museum Creates a New Lexicon for Latin American Art”, *Hyperallergic*, Nova Iorque, 4 de abril de 2017 (trad. indireta).

latino-americana recente, baseadas mais na compra e exposição de arquivos do que de obras¹¹.

A densidade das peças de sua coleção pode ser apreciada na quantidade de possibilidades que oferece para sua montagem. Ao retirá-las das cronologias e dos estilos, é possível ativar o poder das imagens, a luminosidade que emerge do contato e do diálogo entre elas. Penso, por exemplo, até que ponto o mural de Berni *Mercado colla o Mercado del altiplano* (cerca 1940) – que reúne o registro sensível, estético, formal, cromático e iconográfico daquilo que o artista observou em sua viagem ao norte da Argentina – adquiria um sentido distinto quando observado do corredor no qual instalamos os pôsteres de Jesús Durán Ruiz (*Reforma agraria*, 1968-1973), concebidos em relação com a reforma agrária do governo de Velasco Alvarado. A vida indígena no mercado que Berni desdobra se expandia no registro das medidas tomadas para transformar a propriedade da terra. E na terra, como indicou José Carlos Mariátegui no Peru, reside o problema do indígena.

Se percorríamos outro núcleo da exposição, aquele que abordava as formas em que se havia entendido a América Latina como um mapa e como um território por explorar e por explodir, o mapa invertido de Torres García (reproduzido no livro *Universalismo constructivo*, 1944) funcionava como um manifesto contra as condições de trabalho dos operários mortos na mina representada por David Alfaro Siqueiros (*Accidente en la mina*, 1931), ou contra a exploração da mina de Serra

11 Abordo a situação dos arquivos de arte latino-americana no artigo “*Sobre la venta de archivos y la conservación del patrimonio*”, Leedor, 13 de janeiro de 2019, disponível em leedor.com (consultado: 15/3/2022). A exposição *Perder la forma humana*, curada pelo coletivo Conceptualismos del Sur e o MNCARS é um exemplo paradigmático de exposição de arquivos. Na apresentação da exposição no Hotel de Imigrantes, Muntref, realizada em Buenos Aires em 2014, se expôs uma porcentagem destacável de arquivos digitalizados, impressos e emoldurados. Sem dúvida, a cópia faz erodir o fetiche da obra e contribui para a difusão da imagem. Mas deve se considerar também seu efeito adverso: as cópias de fotografias documentais, que são sujeitas a modificações de medida e de apresentação em relação ao original, provocam a alteração do sentido original da obra da qual a fotografia é apenas um registro, tal como o analisa Nelly Richard na citada conferência no Reina Sofía. São produzidos, assim, importantes desvios em função de estratégias museográficas às quais não são alheios os baixos orçamentos para aquisição de obras. Um arquivo digitalizado objetivo com o direito de impressão para sua exposição implica um custo geometricamente inferior do que aquele envolvido na compra de uma obra. Será preciso estudar as consequências que tais políticas apresentam no mercado da arte latino-americana que, em relação às políticas de aquisição dos museus, dividiu-se, em termos gerais, em duas: as que levam adiante os museus que compram obras originais (Tate, MoMA, Houston) e os que compram obras e arquivos originais ou digitalizados (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona – MACBA, MNCARS).

Pelada, Brasil, na obra de Alfredo Jaar (*Gold in the Morning I, II e III*, 1983). A devastação do continente, hoje atualizada pelos planos de desmonte e exploração da Amazônia enunciados pelo presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, antecipava-se no manifesto ecológico de Nicolás García Uriburu (*Portfolio. Manifiesto*, 1973), quando tingiu os canais de Venezuela de verde; um manifesto ecológico condensado na cor e na imagem.

Verboamérica propôs abordar de uma maneira distinta uma coleção limitada (ao redor de 700 obras, entre as quais se selecionaram cerca de 170) que tradicionalmente tinha sido exposta a partir da ordem cronológica e dos estilos. Propôs voltar-se às obras mesmas, a suas linguagens e a suas articulações culturais e poéticas para produzir uma fricção distinta. Uma aproximação comparativa que saltava da filiação estilística para as histórias que as imagens organizam a partir das linguagens visuais. Em termos de uma clássica história da arte, a partir de suas iconografias. Uma aproximação comparativa das imagens que, nas palavras de José Emilio Burucúa, produzia a “reverberação” das obras¹². A exposição ofereceu uma reflexão acerca do poder das imagens para além do poder das genealogias, das cronologias, dos estilos que ordenam uma história teleológica, o relato acerca da evolução das formas.

A proposta e a estratégia curatorial residiam em apelar ao poder das obras em si mesmas, seus materiais, composições e textos, para organizar uma experiência distinta. A potência das imagens de prolongar uma insurreição para além de sua fatualidade limitada, de prolongar sua turbulência nas inovadoras emoções que, trasladadas para tempos distintos (aqueles nos quais a imagem, quando a vemos, quando sai das reservas dos museus

12 Em uma entrevista na qual propõe entender a beleza como um resplendor, Burucúa se refere às consequências curatoriais de *Verboamérica*: “É preciso aprofundar e tentar descobrir esse resplendor. Eu tenho tido graves problemas com a arte contemporânea. Tenho ainda. Mas tenho feito muitos esforços para tentar encontrar essa reverberação nas obras de arte contemporânea. E alguns museus me ajudaram muito. Eu poderia lhe dizer, por exemplo, que o Malba me ajudou muitíssimo. Que me ajudou muitíssimo o roteiro do Malba que Andrea Giunta fez [e Agustín Pérez Rubio], que me parece realmente esplêndido, nos levava pela mão para compreender a arte latino-americana e nos conduzia até essa esfera da arte contemporânea que é tão complexa, não? Porque, veja, em muitos aspectos a revolução estética que a arte contemporânea introduziu a partir dos oitenta com as instalações, as performances, o efêmero, essa colocação em ato do efêmero é tão radical quanto foi a revolução cubista no começo do século XX”. Hinde Pomenariec, “José Burucúa: ‘La belleza es un resplandor’”, Infobae, 27 de setembro de 2018, disponível en <https://www.infobae.com/cultura/2018/09/27/jose-emilio-burucua-la-belleza-es-un-resplendor/> (consultado 17/8/2022).

para entrar na sala, ocorre de novo), provocam nos espectadores. Um massacre, uma manifestação, uma biografia, tornam-se eloquentes em momentos precisos, quando diante delas vemos mais do que sabíamos, do que víamos, uma possibilidade que se ativa quando separamos a obra de suas referências previsíveis (o estilo, a escola, a cronologia) para situá-la na fricção com outra obra no espaço da sala. Outra obra de um tempo distinto, de uma voz distinta. Penso, voltando a *Verboamérica*, na textura singular que produzia a representação moderna do trabalhador em uma manifestação urbana (*Manifestación* de Antonio Berni, 1934) – os muitos imigrantes trabalhadores, que pediam por comida e trabalho; o trabalhador, o operário, sujeitos modernos – com a voz de Ana Gallardo (*CV laboral*, 2009) que lia seu currículo, e enumerava os trabalhos precários, instáveis, que teve que realizar em sua vida para poder ser artista, sem poder viver da arte. Uma escultura sonora, uma voz, a primeira pessoa, que tramavam em um registro biográfico uma história comparável àquela à qual nos aproximava *Manifestación*. “Eles” na pintura, “eu” na escultura sonora, nos aproximavam a dois aspectos, a dois afetos, a respeito do drama da mulher e do homem que não possuem trabalho, salário ou estabilidade. Um problema contemporâneo. Na sala do museu, *Verboamérica* propunha ao público vincular temporalidades. As duas obras reproduzem aquelas que habitam nossas mentes, nossas experiências, nossas próprias afecções desdobradas nas poéticas que os artistas concebem. Que outra coisa é a arte senão uma experiência emocional e intelectual que nos aproxima a outras dimensões da história e do tempo, um convite a aprender a ver a vida (a nossa, a dos outros) em seus detalhes? As obras a compactam em formas que nos convidam a ver seus fragmentos para desdobrá-las nas histórias múltiplas que nelas palpitam, vivem, habitam. A imagem atravessada pela montagem de tempos heterogêneos, na qual se produz uma reconfiguração do presente e do passado, uma dobra entre história e imagem, como propõe Georges Didi-Huberman (2006)¹³. Trata-se de ver

13 Em seu livro *Ante el tiempo*, Didi-Huberman se nutre dos conceitos de Carl Einstein sobre a história da arte entendida como uma luta, como um conflito entre formas e experiências visuais a partir das quais se questiona a ideia da história da arte como evolução das formas no tempo. Einstein observou a relação entre escultura africana e as vanguardas do século XX como uma colisão e como um cristal, um prisma no tempo, no qual ambas confluem. Para Einstein, a escultura africana é a base da estética moderna. A partir desta apreciação, se subscrevéssemos o conceito de periferia, poderíamos analisar como o cubismo e a própria arte moderna se configuraram como periféricos em relação à arte africana.

e ler, porque em uma imagem também se condensam leituras, histórias escritas por outros.

Justapor as imagens não implica produzir uma equivalência. Ao contrário, as texturas das obras são específicas (o óleo em Berni, a inflexão da voz em Gallardo). Algo as vincula, mas de maneiras diferentes. Em vez de nos mergulhar em um relato (a história da arte moderna, a história da arte latino-americana) propõe-se uma leitura periscópica que, a partir da obra e seus espelhos, fissura a aproximação conformista às representações, a serena narrativa que impõe a ordem da cronologia ou inclusive a codificação tradicional das iconografias. A arte, especialmente a arte moderna e contemporânea, é o grande cenário no qual os temas decodificados foram se introduzindo. As obras produzidas por artistas mulheres, ligadas ou não ao feminismo artístico, contribuíram em grande medida para o estopim de inflexões sobre o sentido político do corpo, para sua representação desde ângulos e afetos distintos, que até os anos sessenta tiveram escasso lugar no mundo da arte¹⁴. Suas obras habilitaram, tornaram possível, a reconceitualização do corpo em geral, desde o corpo feminino, até então principalmente representado a partir do desejo masculino. Produziu-se assim uma democratização de afetos privados que se dedicaram à representação de formas de sentir o corpo que escapam do cerco administrativo e essencialista do binarismo.

A comparação das imagens não apaga os contatos. Assim, muitxs artistas participaram do vínculo real que se produziu entre elxs, entre obras, entre poéticas e que tiveram múltiplas consequências. Atravessa este livro uma perspectiva comparativa que recupera as zonas de contato, daqueles que efetivamente aconteceram através de espaços de interlocução. Seja dos contatos que se materializaram em revistas, correspondências, relações pessoais – a conversa no café, o encontro que produz uma viagem –, seja aqueles que as próprias imagens geram, quando a reprodução as coloca no universo do visível. Sobre as reproduções, ativaram-se leituras intensas que tiveram consequências poéticas. “Zona de contato” é o termo cunhado por Mary Louise Pratt (2011 [1992]) para dar conta das relações materiais, mais que das divisões

¹⁴ Para uma análise de casos realizada sob tal perspectiva, ver GIUNTA (2018d).

que operavam nas fronteiras coloniais, a copresença de colonizadores e colonizados, de viajantes e visitados, que se encontraram em relações de poder assimétricas. Antes separados, o processo de colonização coloca em relação os habitantes da América e da Europa: as viagens vincularam os artistas latino-americanos com os europeus. Por outro lado, o descomunal traslado de obras da África para os museus da Europa traçou uma ponte entre a modernidade europeia e a escultura africana. Fica ainda por escrever a história na qual a Europa pode ser entendida como uma periferia da África, inclusive quando talvez resultem mais interessantes os discursos sobre o intercâmbio do que sobre a hegemonia na cultura. E fica também por se escrever a história da presença latino-americana na Europa, seus círculos de influência.

Zonas de contato e campos de simultaneidades. Obras comparáveis que realizam artistas contemporâneos que, em muitos casos, não se vincularam nem sequer por correspondência. Dois argumentos se expõem nos capítulos deste livro que permitem traçar um referencial comparativo para abordar as simultaneidades. Por um lado, propõe-se a existência de um *horizonte cultural compartilhado*. Por exemplo, o da segunda onda do feminismo, como se analisa através da série *Ramona* de Berni e de uma seção da filmografia de Jean-Luc Godard durante os anos sessenta (vide capítulo 5). Os argumentos e a plataforma política do feminismo da segunda onda estavam claramente em cena, faziam parte do conhecimento que se distribuía por meio do ativismo, de manifestos, de livros, e de artigos jornalísticos que configuravam saberes comuns. A visão do tema impregna filmes como *Vivre sa vie* ou *La chinoise* de Godard. E pode se seguir também, a partir de uma reflexão atenta, na série *Ramona* de Berni: ali podem ser encontrados fios de Godard (sobretudo a sequência narrativa) no olhar de Berni sobre a prostituta. Ambos, Godard e Berni, estão trabalhando dentro de um horizonte cultural comum, no qual se encontram imersos, e que de distintas formas introduzem em suas obras.

O segundo argumento se sustenta na *produtiva relação entre vanguardas e neovanguardas*. Ou seja, no nexo significativo entre as vanguardas históricas e a arte posterior à Segunda Guerra Mundial, principalmente desde os anos sessenta. Em tal sentido, propõe-se como central a consolidação de uma história que já foi contada: a da arte moderna,

a dos movimentos que ordenam seu relato, a ideia de que esses movimentos envolvem um caminho de superações (cada movimento resolve algo que o anterior deixou inconcluso) e a ideia de que tal evolução está marcada pela autonomia da linguagem – isto é, por sua separação da heteronomia, daquilo que as obras representam, seus temas –, e que a culminação estaria dada pela abstração em sua integração com a arquitetura. Eliminada a obra como objeto autônomo e integrada à experiência cotidiana a partir do espaço habitado, configurador de um homem novo, emancipado, a arte se teria fundido, finalmente, com a vida; cumprindo assim uma das aspirações da vanguarda, tal como foi codificada pela teoria que a analisa. Esta é, em breve resumo, a concepção de arte moderna que indicaram as irrupções das vanguardas históricas e que foram criticamente revisadas desde as neovanguardas.

Transposta a esta introdução uma possível síntese sobre os pressupostos que organizam o relato da arte moderna, interessa-me atentar para algumas hipóteses que partem de sua historicidade. A primeira é a de que *o relato da ideia de arte moderna tinha se configurado antes da Segunda Guerra Mundial*. Para esse momento, a história da arte moderna tinha se estabelecido, tinham se escrito livros que a narravam e esses textos se traduziam. A ideia de arte moderna se distribuía entre os artistas e os públicos da arte das grandes metrópoles do mundo. Suas escolas de arte, seus círculos artísticos, eram suas arenas, suas pequenas cenas conversacionais. Inclusive se escreviam histórias da arte moderna europeia em outros idiomas para além do clássico francês. A exposição *Cubism and Abstract Art*, que Alfred Barr organizou no MoMA, entre 2 de março e 19 de abril de 1936, jogou um papel central no ordenamento genealógico das vanguardas em foco, até então, exclusivo na Europa. Seu mapa dos estilos, tanto quanto as obras que se reproduziram nas páginas do catálogo que acompanhou a exposição foram influentes e formativas em uma esfera metropolitana que se internacionalizava. Um exemplo local é o livro de Jorge Romero Brest, *La pintura europea contemporánea*, publicado na coleção Breviarios del Fondo de Cultura Económica em 1952. Um *pocketbook* que garantia um preço e uma acessibilidade alheios ao tradicional *coffee table book* da arte. Este livro explicava, de uma perspectiva crítica, a história da arte moderna. Essa entidade – a arte moderna,

a evolução correta das formas, a valoração sobre seu sucesso e seu fracasso – permitia a Romero Brest avaliar os acertos ou desacertos de cada movimento de arte moderna em relação com uma história evolutiva que se propunha dotada de uma qualidade objetiva.

O corte da guerra é um segundo elemento que me interessa destacar nesta análise da historicidade das vanguardas. Como se retoma em distintos capítulos deste livro, o hiato da guerra foi em muitos sentidos significativo. Sublinho dois aspectos. Por um lado, o fracasso, a destruição, a desesperança que a guerra deixou. A derrota dos valores de progresso e de humanidade que pulsavam no ímpeto mesmo das vanguardas. A guerra implicou uma suspensão, a clausura da dimensão evolutiva do tempo. O segundo aspecto tem a ver com uma hipótese de leitura acerca das formas de contato entre a cultura europeia e a latino-americana. A habitual viagem transoceânica ilustrada, empreendida com o desejo de entrar em relação direta com essa cultura sobre a qual se lia nos livros, nos quais também se encontravam reproduzidas as imagens das obras que paulatinamente se introduziram nos museus, tinha se interrompido. A circulação da informação e dos livros, tanto quanto das traduções, estavam afetadas pela guerra. Isso produziu o que apresento como uma *leitura produtiva das imagens reproduzidas* que haviam permanecido em circulação e das quais se foram extraíndo consequências alimentadas por dois desejos: continuar o caminho evolutivo das formas – algo que, como veremos, havia insinuado Harold Rosenberg em seu artigo *"The fall of Paris"* (1967) –, e fazê-lo a partir de qualquer cenário informado pelo relato da arte moderna, pela ideia de que a arte progride. O progresso, representado pelo *telos* internacionalista da vanguarda, podia ser ativado de qualquer lugar do planeta. Se nos situamos em uma perspectiva que hierarquize a ideia de progresso, o aspecto internacional da vanguarda a submete à linguagem e à evolução das formas. Em sua sucessão, as vanguardas se ordenam em um sentido marcado pela ideia de progresso. Cada movimento resolve um aspecto que não foi resolvido pelo anterior. Os problemas relativos à linguagem se formulam em termos que excedem as cenas locais; a ideia de vanguarda, de inovação, tal como é entendida pelo pensamento da modernidade plástica, inscreve-se em termos internacionais. Desta perspectiva, ativou-se a primeira instância

da abstração do pós-guerra na América Latina, com sede em Buenos Aires. Um momento que podemos vincular ao de que Benjamin Buchloh (2000, p. 24) denominou, para se referir à escola de Nova Iorque nos anos quarenta e cinquenta, como a *extensão imediata* ou o *desenvolvimento lógico* das vanguardas. É o momento em que fora da Europa devastada se retomava o impulso utópico, a percepção de que era possível delinear o futuro das formas, nas vanguardas abstratas do Rio da Prata – de ambos os lados, tanto na utopia do Ateliê Torres García no Uruguai, quanto de mãos dadas com os movimentos abstratos Arte Concreto-Invenção, Madi e Perceptismo na Argentina. Uma continuidade que não se entende como difusão rumo às periferias, mas como ativação produtiva do impulso internacional sobre a ideia de inovação na linguagem da arte. Ativações situadas que no Rio da Prata condensam termos que se referem a transformações da linguagem como “universalismo construtivo”, “quadro recortado” ou “coplanar”.

Não caracteriza este período uma revisão crítica das vanguardas. Isso ocorre depois, no *momento repetitivo das neovanguardas*, desde os anos sessenta, quando o retorno envolveu um olhar crítico, tal como o propôs Hal Foster (2001). Uma repetição produtiva que, a partir do conceito de *ação diferida* que este autor introduz, tomando-o do campo da psicanálise, retorna ao capital turbulento e de nenhum modo exausto das vanguardas históricas. A sucessão abrupta de inovações da linguagem teria envolvido um trauma da linguagem: um impacto que não foi suficientemente elaborado, e que, portanto, é preciso repetir. Trata-se de uma posterioridade que modifica o passado, configura-o de outra maneira, uma segunda cena a partir da qual se pode postular a condição traumática da inaugural. Falamos de uma ação diferida como hiato temporal – entre a emergência das vanguardas e a recuperação ou repetição de suas estratégias de linguagem, como *collage*, *assemblage*, *readymade*, retícula, monocromia, *performance* ou experimentação com o som –, assim como do contraste entre distintos tempos e as diversas reações diante dos programas estéticos e seu descumprimento. Quando se observa como a Europa emergiu da guerra, entra em jogo a análise de um presente que não se transformou como se antecipava, mas em um sentido completamente contrário, que envolvia a derrota do próprio conceito

de humanidade. O sujeito universal devorado pela violência, por uma violência que excedeu os limites do anteriormente representável.

Um retorno, uma repetição produtiva que se manifestou em diversas metrópoles do mundo, incluídas as europeias. Se a repetição fosse um traço que define a condição periférica a partir da qual seria possível postular a falta de originalidade, depois da guerra poderíamos pensar a Europa como periferia de si mesma. Em suas cidades se retomavam propostas das vanguardas históricas. O retorno ao capital expressivo das vanguardas se dava em Nova Iorque, Tóquio, Amsterdam, Bruxelas, Copenhague, Buenos Aires, Caracas, Santiago do Chile, Paris, Milão.

Sobre esta base, no presente livro são abordados casos específicos a partir dos quais se elaboram propostas comparativas para demonstrar que a história não se produz em um lugar e logo se replica em outro. Ao menos desde os anos sessenta, e observada a arte no diagrama que propõe sua própria história, em distintas cidades se experimentava a partir da noção de inovação, de uma linguagem que emergia como nova, para além de que, dotados dos instrumentos da história, hoje podemos ver seus traços repetitivos. É nos anos sessenta que se rompe definitivamente a ideia de autonomia da linguagem artística; que os materiais da própria vida, pura heteronomia – *collage, assemblage, readymade, happenings, performances* –, se instalaram definitivamente entre as expressões da arte; que as formas deixaram de evoluir – ainda que os estilos do centro seguissem se acumulando em uma ordem que reproduz a autorreferencialidade da linguagem (conceitualismo, minimalismo). A relação que no decorrer dos anos sessenta foi se estabelecendo entre a vanguarda e a política; o abandono, em certo sentido, da representação de que a transformação da linguagem envolvia a da sociedade; a relação entre a arte e a ação direta, o ativismo, a vinculação com os movimentos de estudantes, com a luta operária, com os sindicatos, com o feminismo: todos estes cenários simultâneos marcam, em meu entendimento, o momento no qual a contemporaneidade se inscreve no campo da arte. Em vez de pressupor um fator externo, como a queda do muro de Berlim, o massacre de Tiananmen, a entrada plena na era digital ou o Consenso de Washington, que coincidem aproximadamente no ano de 1989, proponho pensar a contemporaneidade na arte desde o retorno das vanguardas como

neovanguardas, a partir dos anos sessenta. Um momento no qual o paradigma da autonomia da linguagem artística entra simultaneamente em crise. Em outras palavras, proponho pensar a periodização do campo a partir das rupturas que se produzem na linguagem que o próprio espaço da arte postula.

Esses são os parâmetros que inscrevem o sentido geral deste livro. Organizado em oito capítulos, cada um aborda um problema específico. Os três primeiros se centram nos discursos da abstração. O primeiro, “Adeus à periferia”, analisa o momento de extensão ou desenvolvimento lógico das vanguardas, buscando esmiuçar a lógica específica a partir da qual os jovens artistas de Buenos Aires, que ainda não tinham viajado para a Europa, chegaram a apresentar em obras, manifestos e revistas, que eles eram os novos representantes da vanguarda abstrata, que estavam formulando soluções novas, inovações que não haviam sido propostas por aqueles que os precederam no cenário da arte europeia.

O segundo capítulo, “Indigenismo abstrato”, estuda a relação entre a abstração que se desenvolve desde o retorno de Joaquín Torres García a Montevidéu, em 1934, até a recuperação crítica da abstração andina nos anos oitenta em Buenos Aires. Em uma tentativa de captar os signos dessa abstração identitária, que volta seu olhar para as raízes formais da América, percorrem-se distintos cenários nos quais a abstração derivou em metáforas de enraizamento na Argentina, Peru, Uruguai, México, Brasil e Chile. O terceiro capítulo propõe uma aproximação comparativa entre a abstração de Nasreen Mohamedi, nascida em Karachi, Paquistão, e a abstração latino-americana. Perseguem-se neste ensaio as simultaneidades que partem do modelo proposto como argumento central deste livro. É interessante que o caso de Mohamedi tenha proposto um debate historiográfico entre aqueles que se atêm ao que a artista fez ou disse, às poucas frases que escreveu, e aqueles que propõem interpretar suas delicadas abstrações a partir do contexto político, do trauma da separação da Índia depois de sua independência, em 1947, ou a partir da experiência da guerra com o Japão. Uma análise desse estilo deixa de lado

a formação artística que Mohamedi teve em Paris e em Londres para enfatizar a relação com a abstração da Índia desde uma perspectiva que a vincula à história não ocidental. Analisa-se aqui até que ponto se podem cotejar obras abstratas que emanam de contextos tão distintos como o que emerge na Índia e Paquistão depois da descolonização e o brasileiro dos anos sessenta.

Outra é a geografia do quarto capítulo, ainda que a guerra continue presente. Este trata sobre a relação de Joan Miró com a criação do Museo de la Solidariedad durante o governo de Salvador Allende, em Santiago do Chile, e o Museo de la Resistencia, criado pelos exilados chilenos que emigravam para a Europa devido à ditadura de Pinochet. O artista doou obras a ambos os museus. O capítulo se inscreve na consideração de um conceito de museografia que, mais do que estar pautado pelo paradigma evolutivo da arte moderna, guiou-se pelo da solidariedade. Em vez de ter Alfred Barr submerso na busca das peças exemplares que lhe permitissem consolidar a ideia de arte moderna encarnada no museu e na coleção que dirigia, encontramos Mário Pedrosa na elaboração de estratégias para que, por doação e por solidariedade com o povo chileno, fosse cedida a este a coleção que atualmente integra o Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Constitui-se assim o caso excepcional de um museu cuja coleção de arte provém dos gestos solidários internacionais. Um museu oferecido pelos artistas do mundo ao povo chileno. O capítulo introduz a complexidade do conceito de povo (eram povo os habitantes do Chile durante o governo de Salvador Allende e deixaram de ser durante a ditadura de Pinochet?) e a hipótese de que Miró reproduziu em sua doação o mecanismo que Picasso havia articulado com *Gernica*: a obra que Picasso investiu do poder de decidir quando teriam se restabelecido as liberdades democráticas na Espanha era o equivalente simbólico da obra que Miró doava ao povo do Chile, e somente seria entregue quando se reestabelecesse nesse país a democracia. Os espelhos dessa história de imagens investidas de poderes especiais colocam um problema singular: o de obras que medem o grau de justiça no mundo.

O capítulo 5, ao qual já me referi aqui brevemente, aborda a figura da prostituta na obra de Berni e sua relação ou simultaneidade com a filmografia de Godard durante os anos sessenta. Exploram-se nesse

capítulo as representações da prostituição na arte, no cinema e na poesia na Argentina. Analisa-se até que ponto Berni constrói a vida de sua personagem sem aderir a partir das imagens de um repertório moralizante. O artista constitui assim um personagem fluido, que transita diversas classes sociais, que conhece o poder e que em certo sentido pode dispor dele. Berni flutua em seu tratamento de Ramona entre a análise dos mecanismos que a empoderam e o da corrupção social que conduz à sua exploração – tal como o faz Godard em *Vivre sa vie*. É interessante também considerar em que medida Berni produz um intenso distanciamento do olhar do desejo masculino sobre o corpo da prostituta. Os materiais coletados da cidade, justapostos na conformação do corpo de Ramona, desarmam a unidade biológica para dar lugar a uma alegoria social que se trama a partir dos próprios materiais da realidade, dos restos do desenvolvimento industrial, dos cordões suburbanos pelos quais transitam os personagens pobres, subalternos, desprotegidos.

“Povo, massa, multidão”, o capítulo 6, indaga esses conceitos, em suas zonas de superposição e intercâmbio, e considera de que maneiras tais sujeitos sociais – a massa, o povo, a multidão – são representados na arte. O tema é abordado a partir do horizonte de época dos anos sessenta, quando a presença da multidão mudou o rumo da história. Trata-se de um cenário latino-americano posterior à Revolução cubana. Diferentemente do povo, a massa representa a borda da modernidade, e deixa de sê-lo quando o Estado a ordena para situá-la na estrutura moderna, administrada a partir do relato da nação. A massa inspira temor, encarna o acionar coletivo imprevisto. A massa, somatória nebulosa de humanos, inscreve-se como multidão quando opera a mudança, e como povo quando se torna legítimo e se organiza a partir do Estado. As constituições se enunciam em representação do povo. O *corpus* de obras que analiso neste capítulo se situa no Brasil, no Chile, na Colômbia, na Argentina, e aborda o interrogante acerca de em que medida, a partir de quais repertórios, as imagens da arte foram parte do cenário insurreccional que agitou a história desses países. A comparação também se estabelece com o cinema de Glauber Rocha, a fim de explorar ali os modos de representação do povo e da massa. E, muito especialmente, interessa-me refletir sobre o lugar que ocupa o poeta, como portador de uma voz em dissidência,

que indaga as razões da violência ou o ódio dos ricos em relação aos pobres, buscando estabelecer uma ordem, um sentido. O poeta fala com desespero; o ditador, com violência. Nesses filmes em poderoso preto e branco, a fricção dos corpos é constante, mutante, profundamente emocional. Outro é o clima que percorre o filme de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*, no qual seu personagem, um burguês que fica em Havana, mas sem convicção alguma, percorre as ruas da cidade como um *flâneur* da multidão. Interroga desde um olhar cético, completamente descomprometido, a distância burguesa (e por isso crítica) em relação ao que a revolução anuncia como propósito de futuro. Sergio Malabre, seu personagem, não acredita, não desespera, não empatiza. No fluir de acontecimentos que seu olhar indiferente vai captando, se entretecem *Playa Girón* e o discurso no qual Fidel Castro traça sua celebrada equivalência entre a pátria e a morte. Nos fragmentos documentais do filme vemos, sentados à mesa de debate moderada por Rafael Bueno, René Depestre, Gianni Toti, Edmundo Desnoes e David Viñas: uma prova de que o destino da América Latina se discutia em e a partir de Havana¹⁵.

O capítulo 7, “A comunicação como um *happening global*”, estuda o mundo pré-digital no qual o poder da comunicação se antecipava e se submetia à crítica. Um *imaginário pré-digital*. Do tipográfico ao eletrônico e ao digital, o suporte da escritura flutuou entre o analógico e a codificação numérica. Esta plataforma comunicacional e altamente experimental se inscreveu na Europa, nos Estados Unidos, e também na Argentina, sobretudo no Instituto Torcuato Di Tella e no Centro de Arte y Comunicación. É neste capítulo em que principalmente se problematiza a aplicação do termo “conceitual” a distintas expressões artísticas que, longe de terem sido concebidas a partir do conceitualismo tautológico, emergiam de forma independente em diversos espaços artísticos. O poder global atribuído à noção de conceitualismo aplaina o específico, o que foi concebido fora de seus limites, para deixar as obras presas dentro dos marcos de referência que o poder global inscreve no mundo da arte. Depois de tudo, a batalha do nominalismo sempre teve a ver com a disputa do poder – de nomear, de caracterizar e de legitimar. O que sugere

15 Ver, nesse sentido, o livro de Claudia Gilman (2012 [2003]).

o observatório que estrutura esse capítulo é considerar a simultaneidade entre as experiências que problematizavam o poder da comunicação. George Brecht, Allan Kaprow, Wolf Vostell, Marta Minujín, Roberto Jacoby, todos eles apresentaram com suas obras uma visão questionadora do mundo plano hipercomunicado.

As simultaneidades também se constatam no terreno da palavra-poema, do poema visual que teve cultores em São Paulo, México, Berlim: Eugen Gomringer, Mathias Goeritz, Frederico Moraes se cruzam no uso do poder visual da palavra. Poema visual que se vinculou às geografias da arte postal, suporte proeminente das simultaneidades pré-digitais que configuraram uma rede de interlocução mundial antes da internet. Os artistas postais pensavam, conversavam e colocavam posições políticas a partir de imagens transportadas em envelopes, em obras que escapavam da burocracia da instituição artística e que tinham como orçamento de seguro e de transporte o preço do selo do correio. Ruth Wolf-Rehfeld e Guillermo Diesler atravessavam a geografia política da Alemanha do Leste com o Chile da ditadura do qual Diesler tinha saído para residir em Halle, a poucos quilômetros de Berlim; também participavam dessa rede On Kawara, Paulo Bruscky, Julio Plaza, Regina Silveira, León Ferrari, Clemente Padín, Eduardo Antonio Vigo e Graciela Gutiérrez Marx. A informação, a comunicação, a mobilidade, esse horizonte comum de época que compactou o mundo cultural em uma complexa e trama geografia, podia encontrar-se nas páginas do catálogo *Information*, a exposição que o MoMA realizou em 1970 com a participação de vários artistas latino-americanos e na qual a Guerra do Vietnã inscrevia um clima político internacional e norte-americano no extremo de uma década que havia emergido com a Revolução cubana. A fins dos anos sessenta irrompiam os simultâneos 68, que também sinalizaram um sentido para a arte: esta deveria contribuir para mudar o mundo.

O último capítulo, “Imaginário da desestabilização”, está centrado no conceito de complô para abordar propostas poéticas concebidas a partir da desarticulação do poder das instituições da arte com o propósito de elaborar, com isso, uma crítica à sociedade. Aqui se propõe examinar a dinâmica entre a arte e as instituições desde os anos sessenta. Especialmente, refletir sobre os artistas latino-americanos que,

no contexto das iniciativas culturais vinculadas à Aliança para o Progresso, à Guerra Fria, ao uso político da cultura desde programas que contavam com o apoio de instituições dos Estados Unidos (o MoMA, o Center for Inter-American Relations / CIAR, a OEA e inclusive a CIA)¹⁶, desenvolveram um pensamento conspiratório em relação ao poder dos museus. Um poder que a aspiração da vanguarda sempre buscou desestabilizar. Sob tal perspectiva, são analisadas as estratégias críticas do grupo New York Graphic Workshop (NYGW) integrado pela argentina Liliana Porter, o uruguai Luis Camnitzer e o venezuelano Guillermo Castillo. Considera-se também uma forma mais contemporânea de dirigir uma crítica às instituições da arte como a que propõe Fernando Bryce quando desarma, desde a cópia que ele mesmo faz, a coleção de um museu em Lima, Peru, organizado a partir de reproduções de obras emblemáticas dos grandes museus. Analisa-se também até que ponto uma imagem impressa em um simples cartão postal pôde desencadear um conflito diplomático entre Chile e Venezuela – refiro-me à obra na qual se representava uma imagem de Bolívar travesti, e que foi concebida pelo artista chileno Juan Dávila. Além disso, neste capítulo aprofundaremos o caso de uma exposição, a retrospectiva de León Ferrari realizada no Centro Cultural Recoleta (CCR) em 2004, que provocou um conflito com a Igreja e que teve um efeito midiático extraordinário. A exposição foi utilizada pela Igreja como desculpa para evitar que se discutisse na Legislatura da cidade de Buenos Aires um projeto de lei de educação sexual nas escolas. As críticas imagens de Ferrari em relação à religião (o artista entendia que a Bíblia, com suas descrições de massacres e castigos, era o fundamento da violência no Ocidente) foram interpretadas como sinal do estado de dissolução da moral da cidade. A exposição culminou com uma confrontação violenta e com um processo judicial que deu lugar a um exemplo paradigmático de crítica institucional. O capítulo aborda outros dois casos nos quais a fricção com as instituições se deu no contexto amável em que a arte contemporânea incorpora a crítica institucional: a exposição de Marcelo Pombo no Museu Blanton da Universidade do Texas em Austin (2009), e a obra *El ascensor*

¹⁶ Sobre o uso político da cultura durante os anos sessenta na América Latina, ver Giunta (2015 [2001]).

de Roberto Jacoby na exposição *Extranjeras* na Fundación Telefónica de Buenos Aires durante 2009. Ambos os exemplos servem para colocar em destaque a expansão sem conflito dos limites das instituições, uma das características da arte contemporânea.

Essas séries de imagens, que podem ser percorridas entre o pós-guerra e o presente, indicam as formas da contemporaneidade na arte. Nesse sentido, um último conceito percorre o livro, e é o que se vincula ao poder das imagens para propor intervenções que não se deduzem dos contextos. As obras não apenas ilustram a realidade, também a configuram. Desta perspectiva, entendem-se como objetos visuais que acontecem, produzindo reações estéticas, afetivas e intelectuais. Também são o suporte a partir do qual se apresentam programas, declarações. A denominação de *imagens manifesto*, compreendida como o poder inerente à imagem de ser analisada como uma tomada de posição distinta da palavra escrita, faz parte também do conjunto de conceitos que propõem desenquadrar as obras das cronologias e dos estilos que estabelecem os limites do cânone. Propõe-se assim saltar, da faísca que a arte produz, para campos de conhecimentos novos, cujas lógicas teremos logo que discernir.

Adeus à periferia. A multiplicação dos centros na arte de pós-guerra

Quando percorremos um museu de arte latino-americano para compartilhar a arte local com um colega europeu ou norte-americano treinado no relato da arte moderna, escutamos comentários similares. Em vez de nos interrogar com curiosidade sobre as características das obras, sobre os artistas, os movimentos ou os contextos em que surgiram, as observações nos lembram uma classe de atribuições nas quais ordenam cada obra e cada artista, cujo nome escutam pela primeira vez, como herdeiro ou copista de algum célebre vanguardista europeu. O repertório é clássico e recorrente: Piet Mondrian, Max Ernst, Joan Miró, Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo, Paul Klee. E, claro, Pablo Picasso e Marcel Duchamp. Onde nós vemos Alfredo Hlito eles veem Vantongerloo, onde nós vemos Joaquín Torres García eles veem Mondrian. É claro, o problema não é exclusivo daquilo que os centros denominam “periferias”: o esquema bem poderia se transferir aos artistas da escola de Nova Iorque. Assim, poderia se sustentar que na obra de Arshile Gorky pode-se ver Picasso ou Miró. As classificações e as filiações não apenas se articulam a partir dos olhares externos, também permearam as histórias da arte dos países latino-americanos, organizadas a partir das rupturas das vanguardas europeias¹⁷.

Não é que a relação entre as formas não exista, mas sabemos que não é mais do que um dado, apenas, para compreender a intervenção

¹⁷ Para uma aproximação alternativa à relação entre vanguardas europeias e latino-americanas, ver Pacheco (1994, p. 789-802). Ainda que sem utilizar a terminologia que aqui se propõe, esse texto esmiúça estruturas de colonialismo interno.

das imagens na dinâmica da cultura. Neste capítulo, sustento que, depois da Segunda Guerra Mundial, estabeleceu-se uma relação produtiva, ao mesmo tempo crítica, com as vanguardas históricas, e que esta relação funcionou em todos os cenários artísticos, inclusive nos movimentos europeus e norte-americanos. Determinadas condições materiais e históricas de leituras incidiram no curso internacional da vanguarda, traçando uma cena global que, em muitos casos, revisou e radicalizou as propostas das vanguardas históricas, ao ponto de levá-las a graus de produtividade ou consequências que até então haviam ficado em suspensão, inexploradas. De tal perspectiva, discute-se o tradicional esquema que faz de Nova Iorque o centro hegemônico para o qual se transfere a vanguarda parisiense durante a Segunda Guerra Mundial. Caberia dizer que, se nos situamos a partir da lógica evolutiva da arte moderna, naquele momento todos estávamos, embora de formas específicas, no mesmo lugar. O corte que marca a Segunda Guerra Mundial, para além de um dado ou uma data, implica a articulação de um cenário global no qual se faz visível a atualização generalizada e simultânea das estratégias das vanguardas, e no qual volta a se manifestar algo que estas já haviam indicado: que a arte pode ativar – ou seja, desacomodar, transformar, subverter – o presente.

No desenvolvimento deste argumento vou partir de autores que reconsideram a tradicional relação entre centros que geram novidades e espaços receptores e imitativos. Autores que tornam produtiva a relação entre as vanguardas históricas e as do pós-guerra. Entretanto, a releitura das primeiras somente permite tornar significativas, visíveis, algumas das tramas vinculadas à transformação da cultura visual durante esse momento histórico. Não devemos esquecer que as cenas das vanguardas e as neovanguardas, que abordaremos juntamente com alguns casos latino-americanos desde o imediato pós-guerra até os anos sessenta¹⁸, ativaram-se a partir de formas que provinham de complexos materiais visuais e de estratégias culturais muito diversas (tanto da cultura da vanguarda como da pré-hispânica e colonial, da cultura de massas e dos meios, da *villa miseria* e da favela ou da militância

18 Efeitos contemporâneos de alguns dispositivos da vanguarda foram analisados por Holmes (2003), que também se refere a estas práticas como “pós-vanguarda”, desenquadrando-as de um contexto artístico excluente (Holmes, 2005). Ver também Giunta (2013a, p. 234-244).

política). Do mesmo modo, estas cenas se gestaram no contato com outras disciplinas, desde a literatura, a poesia ou a música, até a psicanálise e a filosofia. Assim, manteremos sempre presente que cada obra produz uma irrupção particular, única, que não pode ater-se aos esquemas de filiação, genealogias ou modelos evolutivos que ordenam a leitura fetichizada dos objetos artísticos¹⁹. Quer dizer que cada contato cultural ou apropriação estratégica de um dispositivo ou conceitual gera um campo de teorias e experiências que agem como elementos subversivos em um tempo e lugar específicos. Vou me deter em quatro cenários: os artistas concretos argentinos durante o imediato pós-guerra; a etapa inicial de Mathias Goeritz, entre Guadalajara e Cidade do México; a passagem entre o concretismo e o neoconcretismo brasileiro; e uma proposta de releitura do conceitualismo. Neste percurso, pretendo revisar as tramas, a potência de alguns contatos particulares.

Prati, Maldonado, Kosice e os artistas concretos do pós-guerra em Buenos Aires

Ao final da Segunda Guerra Mundial, a Europa se encontrava exausta e, em vários sentidos, destruída. À cena artística não faltava apenas a força para pensar ideários de futuro, mas o próprio futuro – aquele que se acreditara que se podia antecipar até os anos trinta, quando se formavam em Paris sucessivas frentes de arte abstrata em oposição ao surrealismo – havia sido cancelado pela mais brutal realidade da guerra. Enquanto no velho continente reinava a sensação de que todos os caminhos artísticos explorados se haviam esgotado, a América começava a se configurar como o lugar onde poderiam se reconverter em sucessos os grandes fracassos de uma Europa que emergia do maior revés da história. Neste contexto se reformulavam as cenas da vanguarda na América Latina, que sustentavam, a partir de textos e imagens, que a arte que representavam reinscrevia a ideia de vanguarda em sua dimensão

19 Um exemplo de desarticulação da leitura da obra a partir de legados esterilizadores é o que desenvolve Suely Rolnik (s.f.) com a construção da memória corporal do trabalho de Lygia Clark e do contexto do qual se origina.

de renovação estética e utópica: as inovações artísticas aspiravam também a unir a arte com a vida.

Em certo sentido, o discurso das vanguardas latino-americanas se acomodava bem no relato da arte moderna ocidental, no qual cada novo “ismo” se explicava como a resposta a problemas que o precedente havia deixado irresoluto, um diálogo no tempo em que tudo pareceria obedecer a um plano mestre.

Em 1944 surgiu em Buenos Aires a revista *Arturo*, publicação fundamental para compreender alguns dos postulados da abstração do pós-guerra na Argentina²⁰. Não nos deteremos na análise dessa publicação, mas importa destacar três aspectos que servem de referência para um estudo mais amplo das vanguardas latino-americanas. Em primeiro lugar, que esta foi uma plataforma regional que entrelaçou as contribuições de chilenos, argentinos, brasileiros, uruguaios e artistas europeus no exílio²¹; em segundo lugar, que se tratou de uma das primeiras a teorizar sobre o quadro recortado, entendido como um avanço em relação às formulações da abstração europeia; finalmente, que na revista se encontra uma das chaves para compreender a cultura artística durante o imediato pós-guerra na América Latina: o poder das reproduções. Em 1945, Lidy Prati (vide 1.1.) e Tomás Maldonado realizaram obras centrais no desenvolvimento do quadro recortado (a subdivisão com figuras de um perímetro irregular explicada por Rhod Rothfuss em *Arturo*

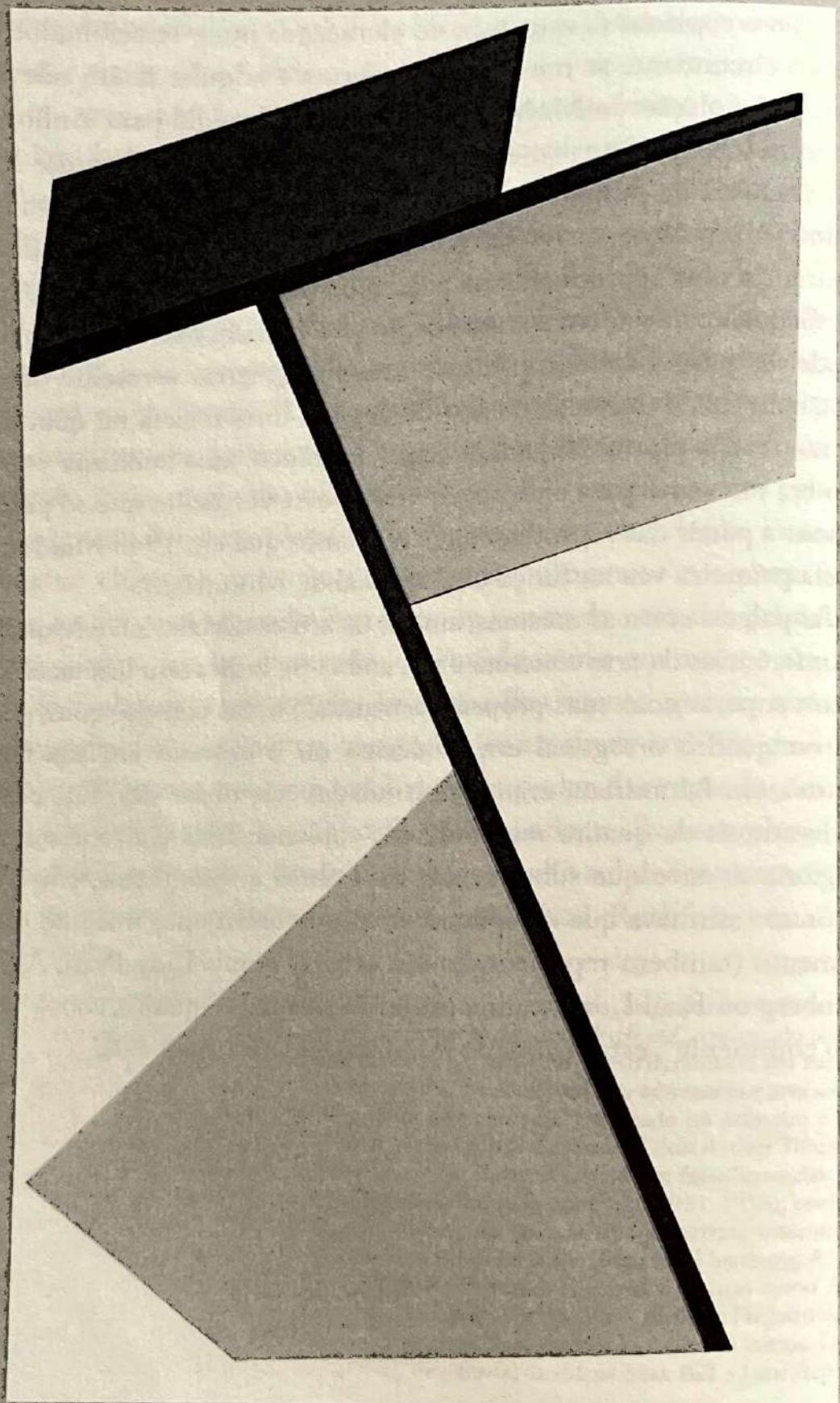
20 Refiro-me às sucessivas alianças de artistas abstratos que se formam para contrapor a influência do surrealismo liderado por André Breton: o grupo *Cercle et Carré*, criado por Michel Seuphor e Joaquín Torres García em Paris, em 1929; *Art Concret*, também em Paris, em 1930, gerado pelo holandês Theo van Doesburg, que substitui *arte abstrata* por *arte concreta*, cuja definição ele formula no “Manifesto da arte concreta” publicado no primeiro e único número de *Art Concret* (assinado por Jean Hélion, Otto Carlsund, Léon Arthur Tutundjian e Marcel Wantz), que era uma resposta a *Cercle et Carré* enunciada na frase “materiais reais, espaço real”; e finalmente *Abstraction-Création*, fundado em Paris (1931-1936), continuador das ideias de *Art Concret*, concebido como uma grande frente abstrata internacional que buscava frear a força do surrealismo. Seus iniciadores são Theo van Doesburg, Auguste Herbin, Jean Hélion e Georges Vantongerloo. Estiveram envolvidos artistas como Albert Gleizes, František Kupka, Piet Mondrian, Jean Arp, Naum Gabo, Barbara Hepworth, Ben Nicholson, Kurt Schwitters, Wassily Kandinsky ou Bart van der Leck, entre outros. Depois da morte de Van Doesburg (1931), ao final da década, os suíços Max Bill e Jean Arp retomaram suas ideias.

21 Como Maria Helena Vieira da Silva, quem, ao eclodir a Segunda Guerra Mundial viajou, junto com seu marido, o pintor Árpád Szenès, para o Rio de Janeiro, onde viveram durante sete anos.

(vide 1.2) e o coplanar (a estrutura de elementos inter-relacionados onde o espaço circundante se trama como a forma e adquire assim relevância plástica). A coleção do MoMA parece ter sido crucial para ambos. Em suas propostas, fundiam-se *Painterly Realism* (1915) de Kazimir Malévich²², incluída na famosa exposição *Cubism and Abstract Art*, realizada no MoMA em 1936, e *Composition en blanc, noir et rouge* (1936) de Piet Mondrian, a obra reproduzida na página da revista *Arturo*. A reprodução desta última apareceu em *Arturo* em preto e branco, mas com a particularidade de que foi sobreimpresso o único fragmento vermelho da obra (GARCÍA, 2018), o único elemento de cor em uma revista na qual todas as obras foram reproduzidas em preto e branco. Isso sublinha até que ponto era relevante para eles tornar visível esse vermelho que só podiam imaginar a partir das reproduções (lembremos que em 1948 Maldonado viu pela primeira vez na Suíça um original de Mondrian).

As paletas eram as mesmas, ambos os artistas, Malévich e Mondrian eram referências da arte concreta e em ambos se indicavam limitações que queriam superar com suas próprias estruturas. Estas composições, encerradas no quadro ortogonal em Malévich ou irresolutas em sua tensão expansiva em Mondrian, eram reformuladas nas obras de Prati e Maldonado através da quadro recortado e o coplanar. Esta é a representação da história da arte que subscreviam suas obras e seus textos. Em 1946, Maldonado afirmava que o coplanar era o descobrimento máximo de seu movimento (também representado em artistas como Lidy Prati, Alberto Molenberg ou Raúl Lozza); uma proposta na qual o quadro, como “organismo continente”, estava abolido (MALDONADO, 1946, p. 5-7).

22 Ver coleção MoMA, disponível em www.moma.org/collection/works/80383 (consultado: 18/3/2022).



1.1 Lidy Prati, *Concreto*, 1945, óleo sobre madeira, 62 x 48 cm. Coleção privada. Cortesia da família Polastri Prati. Foto: Oscar Balducci.

En este momento, cuando más lejos parece que está el artista de la naturaleza, Vicente Huidobro dirá: "Nunca el hombre ha estado más cerca de la naturaleza, que ahora que no trata de imitarla en sus apariencias, sino haciendo como ella, imitándola en lo profundo de sus leyes constructivas, en la realización de un todo dentro del mecanismo de la producción de formas nuevas."

Pero, mientras se solucionaba el problema de la creación plástica, pura, la misma solución (por un principio dialéctico inquebrantable) creaba otro, que se siente menos en el neoplásticismo y en el constructivismo, por su composición ortogonal, que en el cubismo o en el no-objetivismo, y fué: *el marco*.

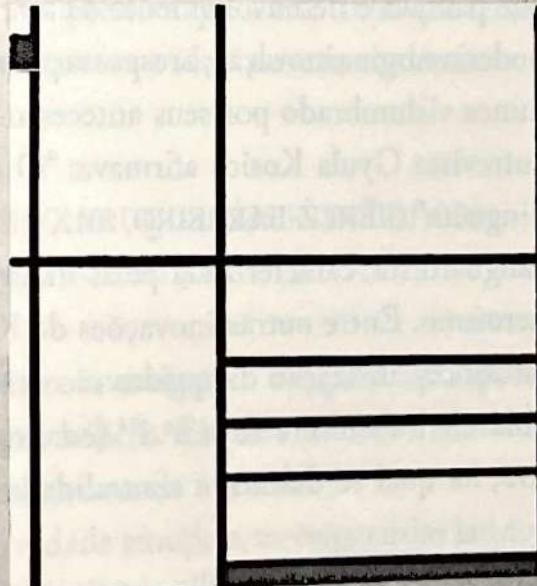
El cubismo y el no objetivismo, por sus composiciones basadas, ya en ritmos de líneas oblícuas, ya en figuras triangulares o poligonales, se crearon a sí mismos el problema de que un marco rectangular, cortaba el desarrollo plástico del tema. El cuadro, inevitablemente, quedaba reducido a un fragmento.

Pronto se intuye ésto. Y los cuadros muestran las soluciones buscadas. Por ejemplo MAN RAY, LÉGER, BRAQUE y más cerca nuestro, el cubista de otoño Pettoruti, entre otros, componen algunas de sus obras en círculos, elipses o polígonos, que inscriben en el cuadrilongo del marco. Pero esto no es tampoco una solución. Porque, precisamente es lo regular de esas figuras, el contorno ininterrumpido, simétrico, lo que domina la composición, cortándola.

Es por esto que la generalidad de esos cuadros siguieron en aquel concepto de *ventana* de los cuadros naturalistas, dándonos una parte del tema pero no la totalidad de él. Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que sólo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura.

Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre. Una pintura debe ser algo que empieza y termine en ella misma. Sin solución de continuidad.

R H O D R O T H F U S S



1.2 Rhod Rothfuss, "El marco: un problema de la plástica actual", *Arturo*, 1994, s.p. Rhod Rothfuss, *Trabajo en estudio* (1944), e Piet Mondrian, *Composition en blanc, noir et rouge* (1936).

O objetivo não era, entretanto, apenas formal. O itinerário de Maldonado, seu vínculo com o Partido Comunista e o conflito que termina com sua expulsão²³, além da definição que dá do sentido social da arte concreta em relação com o desenho industrial (sobretudo a partir da tarefa que desenvolve a escola de *Ulm*), remetem às dimensões política e utópica inscritas na discussão sobre a linguagem e as formas.

O processo de releitura de obras de Mondrian, Malévich ou Van Tongerloo gestava-se em um movimento de circulação de imagens pautado pelas condições impostas pela guerra. Os materiais chegavam esporadicamente, as reproduções não eram boas (era preciso imaginar as cores, inclusive sobreimprimi-las) e os artistas intercambiavam as escassas reproduções de que dispunham. Estas condições propiciaram a *leitura intensa* de cópias que estiveram circulando em Buenos Aires e cujo repertório não se renovava com fluidez. De cada imagem, analisada e debatida com insistência, extraíam complexas consequências formais. Mediante esta reconstrução de um tempo histórico a partir das imagens, propõe-se destacar uma condição central nas vanguardas abstratas latino-americanas. Estes artistas entendiam que, compreendida a lógica que pautava o desenvolvimento da arte moderna, em qualquer território poderia surgir a inovação, a resposta para um problema irresoluto, inclusive nunca vislumbrado por seus antecessores. É nesse sentido que em uma entrevista Gyula Kosice afirmava: “O que queria era não me parecer a ninguém” (PÉREZ-BARREIRO, 2012, p. 119). Revela-se aqui a imaginação vanguardista, caracterizada pelas ideias de antecipação, originalidade e heroísmo. Entre outras inovações de Kosice, ressaltam sua participação na conceptualização da quadro recortado, as estruturas de metal manipuláveis, a escultura *Röyi nº 3*²⁴ (escultura cinética, aleatória e participativa, na qual se destaca a centralidade do espectador que a manipula),

23 Depois de participar em Milão na polêmica entre Elio Vittorini e Palmiro Togliatti (Vittorini, a partir da revista *Il Politecnico*, órgão semioficial do Partido Comunista, propõe uma saída para o beco apresentado pelo dogma do realismo socialista) e, em Paris, onde comparece ao debate entre André Breton e Tristan Tzara, Maldonado não consegue tornar viável uma alternativa dentro do PC na Argentina. Nesse momento se produz sua expulsão, decidida por um tribunal presidido por Alicia Penalba. Seu caso é um exemplo dos expurgos locais do PC, entre os quais se conta também a expulsão do crítico Córdova Iturburu.

24 Ver a coleção *Museum of Fine Arts*, Houston (MFAH), disponível em www.mfah.org/art/detail/60020 (consultado: 30/3/2022).

a escultura com gás de néon, o hidrocinetismo, a cidade hidroespacial com formas nômades e interplanetárias e a proposta de hidro-cidadãos. Também a concepção de uma cidade suspensa, capaz de se autoabastecer de água, como uma solução para os problemas que antecipava para o futuro da humanidade. Uma utopia cósmica alimentada pelo imaginário das casas transparentes, capazes de gerar sociedades novas e, ao mesmo tempo, inscrita no relato da corrida espacial. As formas da arte que a vanguarda abstrata propunha em Buenos Aires desde 1944 serviam para inaugurar a ideia de um futuro que partia do último momento das conquistas europeias. As metáforas da antecipação e da originalidade bastavam para acender a imaginação e estabeleciam seus próprios critérios de valoração. Estas representações tinham muito de arrobo. Os artistas não se autopercebiam como alunos ou continuadores. Para eles, as vanguardas europeias não eram dívidas nem tributos, mas caixas de ferramentas das quais se serviam para formular suas próprias vanguardas.

Suas inovações dirigiam-se a um público que se estendia para além das audiências locais, o público da arte moderna do Ocidente, a todos aqueles que estivessem dispostos a reconhecer as soluções que ofereciam e que implicavam uma superação das questões que a arte tinha que resolver para “avançar”, no sentido que marcava a ideia de arte moderna.

Suspender o modelo evolutivo: vanguardas simultâneas, em todos os lugares e ao mesmo tempo

Depois da guerra, as vanguardas investigaram o capital de dispositivos acumulados nos momentos pré-bélicos. Era esse um movimento de continuidade ou de retorno? De avanço ou de retrocesso?

Analysadas a partir da modernidade europeia, as vanguardas latino-americanas poderiam se conceituar desde a perspectiva que indicou Benjamin Buchloh (2000) para se referir à escola de Nova Iorque nos anos quarenta e cinquenta: como sua *extensão imediata* ou seu *desenvolvimento lógico*. Em sua divisão entre vanguardas e neovanguardas, Peter Bürger (1987, p. 24) indicara que, enquanto as primeiras eram inovadoras, críticas e questionadoras da ordem pré-estabelecida, as segundas eram apenas

uma repetição dissipada desde a perspectiva da moda e, em tal sentido, inautênticas. Sua postura está marcada pela melancolia de uma perda: a do potencial inovador das vanguardas primigênias. Buchloh introduziu um enfoque oposto ao situar em 1951 o redescobrimento de Dadá e do construtivismo como o momento em que sua produtividade estética se tornou visível, voltou a ser explorada, retomou-se para extrair dessa ruptura inicial novas consequências. Contra o desencanto de Bürger, que só vê fracasso na arte da neovanguarda, Buchloh atentou para sua capacidade de resistência e para sua potência crítica persistente em relação à espetacularização da cultura.

De outro ponto de vista, também Hal Foster questionou o evolucionismo residual que percebe em Bürger e forneceu materiais para repensar a produtividade das neovanguardas. Foster inverte a ideia de uma dispersão imitativa em função de uma repetição produtiva:

Na arte do pós-guerra, propor a questão da repetição é propor a questão da neovanguarda, um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomara procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e a assemblage, o ready-made e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída (FOSTER, 2017, p. 21).

Em vez de se concentrar nos sintomas do desgaste, Foster enfatiza os da vitalidade. Confere visibilidade ao intercâmbio temporal e conceitual entre vanguardas e neovanguardas. E diz ainda mais: é no retorno da neovanguarda que as vanguardas se tornam legíveis. Trata-se de um retorno reflexivo, não da operação de um pastiche ingênuo; um retorno que envolve uma crítica da sociedade de pós-guerra e a convocação de novos públicos; trata-se, em definitivo, de uma disputa pelo significado da cultura. A de Foster é uma aproximação pós-histórica na qual resulta central a noção de *ação diferida* que lhe permite traçar uma analogia entre a arte moderna e a captação freudiana da temporalidade psíquica do sujeito lido com as lentes de Lacan. De tal perspectiva, a vanguarda e a neovanguarda estão, a seu juízo, constituídas por

uma complexa alternância de futuros antecipados e passados recons-truídos – em suma, num efeito *a posteriori* que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição (FOSTER, 2001, p. 46).

Em sua teoria da vanguarda, Bürger aponta que a crítica das instituições da arte (ou seja, a autocrítica do sistema artístico) é um traço central nos movimentos históricos de vanguarda (sobretudo no dadaísmo). Esta crítica se expressa tanto em relação ao aparelho de distribuição (instituições de legitimação da arte) como do status da arte na sociedade burguesa. A vanguarda quer devolver à arte sua relação com a práxis cotidiana e seu efeito social (BÜRGER, 1987, p. 33-38). Por sua vez, em seu ensaio sobre o conceitualismo, Buchloh (1990, p. 105-143) destaca a crítica que as neovanguardas fizeram dos paradigmas tradicionais da visualidade e – em especial a partir de 1966, com a obra de Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke – seu enfoque na lógica das instituições com poder para determinar as condições de consumo cultural. No mesmo sentido, cabe destacar que nessas datas todos estes traços também eram visíveis na obra de León Ferrari, Graciela Carnevale, Margarita Paksa, Pablo Suárez, Roberto Jacoby, Liliana Porter, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Antonio Dias, Antonio Caro ou Luis Camnitzer, e nas duas décadas seguintes também o eram na obra de María Evelia Marmolejo, Mónica Mayer, Maris Bustamante, Luz Donoso, para mencionar apenas alguns dos nomes dos artistas latino-americanos que também vincularam suas práticas ao questionamento das lógicas e dos limites das tradicionais instituições da arte: o salto, a ruptura, não se produzia do centro para as periferias. Produzia-se de forma simultânea, mas a partir de condições distintas.

Quero retornar brevemente a algumas articulações específicas em relação aos percursos das imagens e das ideias sobre a arte. Desde os anos trinta, o relato da modernidade artística europeia circulou em textos que explicavam a ordem e características da arte moderna, em livros e catálogos com complexos índices, quadros sinópticos e genealógicos. Cabe citar, por exemplo, o que realizou Alfred Barr para o catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art* realizada no MoMA, em 1936. Tratava-se

de um mapa que servia de fundamento e explicação da coleção que o próprio Barr reunia para o dito museu. Mas também podem ser encontrados mapas genealógicos em exposições como *De Manet a nuestros días*, organizada desde a França e que circulou por museus da América Latina em 1949, onde se incluíam diagramas nos quais se explicava que a arte moderna havia se gestado em Paris. Estes mapas ou diagramas, poderia se sustentar, funcionaram como arquiteturas ideológicas que tenderam a consolidar o que hoje denominamos “o cânone da arte moderna”, que, se repassados os nomes dos artistas que o integram, pode-se verificar até que ponto foi branco e masculino, ou, em outros termos, racista e patriarcal. Hoje, contra esses traços, se erige uma história que observa o que a canônica deixou de fora, a fim de restituir à arte o contexto real e a riqueza conceitual e estética de suas práticas e realizações. Desde o século XIX (para alguns, desde 1850 com o escândalo que produziu no Salão o *Enterro em Ornans* de Gustave Courbet; para outros, desde 1864 com o que produziu a *Olimpia* de Édouard Manet) e até a eclosão da Segunda Grande Guerra, estendia-se esse período seminal no qual os movimentos da arte se sucediam a partir de uma arquitetura que parecia obedecer a razões naturais: a evolução dos estilos, no qual cada um se gerava como resposta ou como solução daquilo que os movimentos anteriores haviam deixado irresoluto. Nesse sentido, se cumprira um momento historiográfico. Sem deixar de serem relatos civilizatórios, estes guias pedagógicos que propiciavam a ideia de que a arte moderna se gestava em Paris, mas era válida para o resto do mundo (este era o eixo de seu projeto colonial), podiam ser usadas de outro modo. As formas, imagens e explicações da arte moderna se assumiram em sua dispersão conformando a ideia de um passado artístico que se podia montar nos novos contextos, e também naqueles nos quais haviam surgido, de uma maneira diferente. Se, como indica Foster, as neovanguardas, mais que cancelar o projeto das vanguardas, o teriam entendido e completado, este desenvolvimento podia acontecer em todos aqueles lugares nos quais se houvesse assimilado a lição da modernidade. Em todos os lugares e ao mesmo tempo. Como indicou Mário Pedrosa na epígrafe da introdução deste livro, a história cultural do Terceiro Mundo havia deixado de ser uma repetição em miniatura da história cultural recente dos tradicionais

centros da arte (PEDROSA, 1975; 2017). O conceito de vanguardas simultâneas que proponho para me referir, principalmente, à arte de pós-guerra em distintas metrópoles do mundo, problematiza noções como “vanguardas periféricas” ou “vanguardas descentradas”, que confirmam os efeitos de dispersão antes que a análise das poéticas específicas.

Para esta leitura, situada em um contexto de releitura mundial, a questão não passa por revisar os esquemas evolutivos da modernidade artística para incrustar as irrupções vanguardistas no famoso mapa de Alfred Barr. Não se trata de completar, mas de suspender o modelo evolutivo para tornar visível a simultaneidade histórica. Não somente da investigação das linguagens, mas também da crítica institucional que esses envolvem. E de outras, mais abertas, formas de anti-institutionalismo. Um momento que traça um horizonte internacional, em torno a 1968, entre múltiplas cenas artísticas que também compartilhavam contatos e agendas. Para além de considerar o êxito ou o fracasso dessas experiências, interessa destacar até que ponto permitem compreender as complexas tensões entre vanguardas e neovanguardas.

Mathias Goeritz e um programa emocional para a abstração mexicana

Mathias Goeritz chegou a Guadalajara em 1949. Depois de sua passagem pela Espanha, marcado pela experiência da guerra e por uma tentativa de renovação de raiz abstrata e primitiva como foi a da escola de Altamira, chegava à Universidade do México disposto a implementar um programa de atualização curricular preciso e ambicioso, que concebia como a emergência de uma nova Bauhaus. Sua atividade está marcada por dois movimentos. Por um lado, quer atualizar o meio cultural de Guadalajara, introduzir a arte moderna. Para isso, organiza exposições (com originais ou com fotografias das obras) de artistas como Paul Klee, Henry Moore, Arshile Gorky, Wassily Kandinsky, Joan Miró ou Pablo Picasso. Sabemos que para Goeritz não foi simples encabeçar uma tarefa formativa e uma obra abstrata em Guadalajara. Na Cidade do México, projeta o museu El Eco (1952-1953) que representa, em um sentido,

a culminação de um programa modernista pautado, neste caso, pela ideia de integração das artes através da arquitetura – uma arquitetura que Goeritz denomina “emocional”. Uma abstração de raiz espiritual e simbólica, distinta daquela de corte racional, obcecada com a lógica e a impessoalidade da pincelada que caracterizava a obra de alguns artistas da arte concreta em Buenos Aires. Um sentido espiritual que também podemos encontrar em seus relevos dourados. Em segundo lugar, Goeritz propõe um método de ensino novo para o México. Em seu uso da pedagogia da Bauhaus, recorre a uma experiência formativa da modernidade europeia. Entretanto, Goeritz elabora estas linhas do modernismo em sintonia com a cultura mexicana, apelando a materiais com conotações locais (como as cabaças ou as folhas de ouro), a *topos* iconográficos próprios do país (como a serpente, inclusive em suas formas mais populares representadas por uma cana quebrada) e a paletas específicas (como as que elabora a partir de sua relação com o pintor Chucho Reyes, especialista em objetos coloniais e populares, dos quais toma gamas cromáticas cuja presença pode ser observada nas torres da Cidade Satélite).

Na obra de Goeritz esta tradição se ramifica em muitas vias. Por um lado, na escultura urbana (as torres da Cidade Satélite), na qual o programa da abstração se entrelaça com essa vocação pública que também portavam os murais modernos e pós-revolucionários realizados no México desde os anos vinte. Um *desenvolvimento lógico* da linha abstrata enunciada desde as primeiras vanguardas. Ao mesmo tempo, percebe-se a emergência de um neodadaísmo que aparece em algumas de suas instalações e *performances* no início dos anos sessenta. Nesse sentido, falamos de *retorno*. Goeritz produz em sua própria obra um “desmonte das vanguardas” (REYES PALMA, 1997, p. 123) representado por seu manifesto “Please Stop！”, redigido como reação diante da *Homenagem a Nova Iorque* que Jean Tinguely realiza nos jardins do MoMA em 1961. Mas inscrevia uma variável pessoal de um dadaísmo místico, uma “arte rogativa contra a arte merda”²⁵. Suas declarações se expressavam como saturação

25 Refiro-me ao manifesto “*El arte plegaria contra el arte mierda*”, que Goeritz publicou enquanto expunha na galeria Iris Clert de Paris, em 1960. Neste texto indicava: “Estamos fartos da pretensiosa imposição da lógica e da razão. Do funcionalismo, do cálculo decorativo, e, é claro, de toda a pornografia caótica do individualismo, da moda do momento, da vaidade e da ambição, do *bluff* e da piada artística. Do consciente e subconsciente egocêntrico, dos conceitos fátuos,

em relação às provocações vanguardistas, em uma crítica que introduzia a espiritualidade e a religião. Opunham-se, ao mesmo tempo, ao realismo social, à geração da ruptura e ao *nouveau réalisme* que Pierre Restany presidia na França. A proposta de Goeritz era reativa e reprodutiva. Por um lado, propunha retomar um legado espiritual que entendia que estava em extinção; por outro, utilizava os mesmos gestos neodadaístas e neovanguardistas que questionava²⁶. Sua crítica ao sistema artístico o levaria a abandonar a arte de galeria depois de sua exposição de 1962 em Nova Iorque. Mas a inscrição pública de suas propostas abstratas ficou atrelada aos turbilhões políticos dos anos sessenta.

As formas meditativas de Goeritz se encadeavam com mudanças litúrgicas capazes de ler a força política do programa abstrato. A renovação mais radical ou iconoclasta da liturgia desenvolveu-se junto com uma transformação estética que encontrou, em obras como os vitrais de Mathias Goeritz na catedral de Cuernavaca (1961), uma imagem capaz de reorientar a piedade popular por meio da abstração, uma espécie de retorno a um cristianismo primitivo isento de barroquismos ou excessos ornamentais e teológicos. Como indica Luis Adrián Vargas Santiago (2012), as formas sem relato colaboraram na administração de uma doutrina na qual a relação entre guerrilha e religião unia Karl Marx com a Bíblia. Também permitiam controlar as consequências inesperadas das imagens. O convite feito a fins dos anos sessenta aos artistas que participaram da *Ruta de la Amistad* estabelecia o uso de um material (concreto) e de uma linguagem (abstrata)²⁷. Paradoxalmente, o termo “concreto”, conceito que se havia erigido como lema no primeiro momento abstrato da pós-guerra em Buenos Aires, remetia agora ao material construtivo

da entediante propaganda dos ismos e dos istas; figurativos ou abstratos. Fartos também do preciosismo de uma estética invertida. Fartos da cópia ou estilização de uma realidade heroicamente vulgar. Fartos sobretudo da atmosfera artificial e histérica do chamado mundo artístico, com seus prazeres adulterados, seus salões bregas, e seu vazio assustador” (Goeritz, 1960; trad. indireta).

26 Um antecedente desta atitude dadaísta poderia encontrar-se na “instalação” que realizou em 1951 com seus estudantes, com um monte de cadeiras empilhadas de modo vertical. Cristóbal Andrés Jácome Moreno (2010, p. 56-67) considera que é sua primeira torre.

27 Karel Wendl, que participou na *Ruta de la Amistad* como coordenador, indica que “o problema específico que os escultores tinham que resolver limitava sua liberdade artística através das seguintes restrições: as esculturas tinham que ser feitas de concreto, ser monumentais e abstratas”. Ver Wendl (1998, p. 113-134). Agradeço a Jennifer Josten esta referência.

que orientava a forma: o cimento ou concreto. Como indicou Jennifer Josten (2012), estas condições permitiam antecipar a potencial insubordinação dos temas que o país que acolhia a XIX Olimpíada celebrada em 1968 não podia permitir. Contra o que a história da arte latino-americana teria estabelecido, México teve sim um momento abstrato que pode entender-se como um modo de culminação do modernismo ou como a administração política das formas.

Clark, Oiticica, ou a apropriação de Mondrian pelo neoconcretismo brasileiro

Na arte brasileira de fins dos anos cinquenta fundiram-se as estratégias de inscrição da vanguarda e a neovanguarda a partir de uma lógica interna, definida desde os próprios itinerários da abstração paulista e carioca. Neste momento, Mondrian é um referente nas imagens e nos textos de Lygia Clark. Lembremos a carta imaginária que Lygia Clark lhe escreve em maio de 1959, na qual destaca o sentido reparador que encontra em sua obra: “Mondrian, se sua força pode me servir, seria como o bife cru colocado neste olho sofrido para que ele veja o mais depressa possível e possa encarar esta realidade às vezes tão insuportável – ‘o artista é um solitário’” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 48). No momento em que escreve, a força inicial do movimento concreto se diluiu, e nesta missiva em tom íntimo, dirigida ao mestre morto, consulta-o se deve deixar o grupo e seguir seu próprio caminho. É em 1958, apenas um ano antes, quando a obra de Lygia Clark começa a se desprender do plano. Em *Unidades 1-7* (1958)²⁸, seus quadrados pintados com pigmento industrial estão invertidos com cortes que propõem uma zona de ambiguidade ou de transição entre o muro e o plano da obra. É uma linha viva, uma linha que respira. Ali começam as dobras dos *Casulos* (1959), nos quais o plano se descola do muro e define um espaço interno. Com os “bichos”, no começo dos anos sessenta, cujas formas se dobram

28 Ver coleção Malba, disponível em <https://colección.malba.org.ar/artistas/clark-lygia/> (consultado: 17/8/2022).

e se curvam no espaço, pode-se falar, em um sentido, da morte do plano²⁹. É evidente sua disposição formal, mas também performática, dado que se afasta da ordem estática do plano abstrato pintado ou separado do muro, para convidar o espectador a manipular as formas. Trata-se de agir no plano como se age na linha, como quando, em *Caminhando* (1963), Lygia corta sempre no meio o papel dobrado em uma estrutura da imagem do infinito, uma fita de Moebius, até que já não se pode mais cortar³⁰, ou quando o faz com uma chapa de metal, e nesse cortar ativa a linha como uma possibilidade de contorção da forma, como o lugar de uma transformação, e gera uma forma mutante³¹. Mondrian é apenas um possível ponto de contato que proporciona certos elementos para pensar a passagem do plano ao corpo, da qual desde então se ocupam as investigações de Clark, crescentemente desenquadradadas da norma das instituições (ROLNIK, 2007). Suas obras processuais envolviam participantes sobre os quais ela depositava objetos perceptuais, realizados como materiais naturais – areia, pedras, caracóis – cujo propósito era ativar a sensibilidade do corpo. Esta saída do plano e do muro rumo à experiência, à noção, inclusive, da obra como processo, resultam incompreensíveis sem as contribuições de Maurice Merleau-Ponty e sua fenomenologia, que Mário Pedrosa ou Ferreira Gullar introduziram na vanguarda brasileira. É fundamental, portanto, pensar na filosofia, mas também existem referências tomadas da vida cotidiana: os *Bichos* poderiam ter nascido da dobradura de um guardanapo durante um almoço familiar³².

Hélio Oiticica também coloca em movimento a grade ortogonal e cria espaços que enfatizam as aberturas ou os abismos cromáticos que vivem entre as zonas de cor pura nas obras de Mondrian³³. Oiticica dispunha sobre o muro planos amarelos, laranjas, vermelhos; inclusive

29 Ver coleção Malba, disponível em <https://colección.malba.org.ar/sin-título-de-la-serie-bichos/> (consultado: 17/8/2022).

30 Ver imagens e um vídeo, disponíveis em <https://mujeresconciencia.com/2015/04/04/la-banda-de-mobius-en-la-obra-de-lygia-clark/> (consultado: 31/3/2022).

31 Ver coleção Malba, disponível em malba.org.ar/en/colección-online/alfabetico/C/?dobra=2001.50 (consultado: 25/5/2019).

32 Assim o relembra seu filho. Ver Prates (2006). Agradeço a Paulo Herkenhoff esta referência.

33 Ver coleção Malba, disponível em malba.org.ar/en/online/?dobra=105 (consultado: 25/5/2019).

os desprendia do muro para que ficassem suspensos no espaço³⁴. Estas imagens relembram as disposições de planos que podem ser vistas nas fotografias que registram o interior do estúdio de Mondrian em Nova Iorque e em Paris³⁵. Em Hélio, como em Lygia, esta invasão do espaço se produz entre 1958 e 1959. Ambos vão além de Mondrian, fazem com que as formas respirem, que o espaço se insira entre os planos. Poderíamos, neste caso, nos referir a um *desenvolvimento lógico* da vanguarda. Quero assim diferenciar um momento de expansão modernista na obra de ambos os artistas, quando ativam a linguagem abstrata na qual incorporam o espaço, e aquele outro de crítica da modernidade. Em Lygia, quando introduz a natureza e logo o corpo³⁶, em Hélio, quando em seus *Parangolés* utiliza formas e planos realizados com tecidos de cor que tornam corpo, movimento, dança; com estas formas introduz referências à cultura popular, um deslocamento do cânone erudito para a cultura do morro e do carnaval.

O grande dilema explicativo do neoconcretismo brasileiro se tensiona entre dois modelos. Por um lado, aquele que se concentra na ideia do desenvolvimento das formas. O *parangolé* seria, dessa perspectiva, uma encenação das consequências (modernas) da forma geométrica e das cores brilhantes. Mas também poderia se entender como uma crítica (pós-moderna) ao modelo evolutivo formal da modernidade. A introdução desses tecidos, desses heróis marginais que Oiticica misturava com seus quadrados de tecido para serem dançados, transgride as poéticas da pureza das formas. Desde a heteronomia (a vida que se mistura com a linguagem da arte), introduz uma distância crítica em relação aos desenvolvimentos do modernismo. No Brasil dos anos sessenta, esta distância pode se entender também como uma crítica em relação às políticas do desenvolvimentismo articuladas pelo aparelho do Estado (que cada vez mais será um agente repressivo) e suas equipes de arquitetos e urbanistas,

34 Ver as imagens da exposição sobre Hélio Oiticica *The Soul of Color*, Londres, Tate, 2007, disponíveis em <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/helio-oiticica-body-colour> (consultado: 17/8/2022).

35 Ver fotografias disponíveis em artishockrevista.com/2014/06/28/piet-mondrian-talleres (consultado: 31/3/2022).

36 Ver as imagens da exposição *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*, Nova Iorque, MoMA, 2014, disponíveis em https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422?installation_image_index=0 (consultado: 31/3/2022).

imersos na construção de uma nova capital. Talvez seja esta tensão a que impediu que as formas brandas colocadas em movimento pelos corpos atravessados de cultura negra encontrassem um lugar na celebração do progresso a partir da qual se pensava Brasília. Nem as obras de Hélio Oiticica nem as de Lygia Clark fizeram parte do programa estético que se integrou no desenho da nova cidade.

Certamente, nos *Parangolés*, devido à sua base geométrica abstrata, ainda vibra Mondrian. Mas não o Mondrian das linhas retas, as bordas definidas ou os planos de cor homogêneos que traduzem as reproduções, mas o Mondrian do meio, aquele que se desprende do pigmento que se vislumbra no sulco entre dois planos, entre duas linhas. O da matéria grossa, o rastro do pincel, a superposição de camadas de cor.

A diferença na apropriação de Mondrian que pode se ver entre os artistas concretos argentinos e neoconcretos brasileiros poderia ser argumentada a partir das condições materiais de sua leitura. Enquanto em 1945 os argentinos não haviam visto originais do artista, na II Bienal de São Paulo se apresentou uma sala especial dedicada a Piet Mondrian. Entretanto, a exploração do neoconcretismo brasileiro extraiu de suas propostas consequências que Mondrian não chegou a propor e que os argentinos não consideraram. Podemos pensar, então, este neoconcretismo como neovanguarda, um retorno produtivo a dispositivos da vanguarda abstrata que, neste caso, se organizaram a partir da retícula.

Com *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943)³⁷, Mondrian havia quebrado a ordem metafísica e ortogonal, quando incorporava o tremor do urbano: quebrava a linha uniforme com uma multiplicidade de pequenos quadrados que acrescentavam à obra uma vibração de que antes carecia. Clark e Oiticica, por sua vez, introduziam os corpos (urbanos, populares, possíveis ou hipotéticos); aqueles corpos que colocava em ação quem dançava com um *parangolé* ou o público que manipulava um bicho, ou, se estendermos o argumento, quem recebia em sua pele os objetos relacionais que Lygia Clark colocava em suas terapias perceptuais.

37 Ver coleção MoMA, disponível em <https://www.moma.org/collection/> (consultado: 17/8/2022).

Vanguardas e neovanguardas em um mundo sem centro

O exposto até aqui considera as relações entre vanguardas e neovanguardas a partir de casos pontuais provenientes da cena da abstração do pós-guerra na Argentina, México e Brasil. Para tornar consistente nosso argumento sobre a simultaneidade das vanguardas, teríamos que desenvolver uma aproximação à abstração europeia e norte-americana do período e revisar, por exemplo, as homenagens ao quadrado que Albers realiza desde os anos cinquenta, bem como sua atividade pós-Bauhaus, quando ensina os princípios desta escola no *Black Mountain College* de Carolina do Norte a alunos como Robert Rauschenberg ou John Cage. Também teríamos que nos referir à abertura do salão *Réalités Nouvelles* de Paris em 1946, ou do *nouveau réalisme* fundado por Pierre Restany. Teríamos que colocar em paralelo distintas experiências simultâneas nas quais se atualizava (e em alguns casos se torcia) o legado das vanguardas europeias anteriores à guerra. Ou revisar o simpósio que William Seitz organizou com Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Lawrence Alloway, Roger Shattuck e Richard Huelsenbeck no MoMA, em 1961, junto com a exposição *The Art of Assemblage*³⁸. Ou, em função da atualização conceitualista de Duchamp nos anos sessenta, considerar o efeito da retrospectiva organizada pelo Pasadena Art Museum em 1963.

A análise das tensões neovanguardistas nos permite apagar a ideia de que o conceitualismo latino-americano é periférico ou descentrado em relação ao norte-americano ou europeu. Todos os conceitualismos integram a formação internacional da neovanguarda, que em distintas cenas e em formas simultâneas retomam, repetem, investigam, ampliam e reconceitualizam o repertório das vanguardas históricas em função de uma multiplicidade de presentes. Esta é tão somente uma forma de pensar os anos sessenta e setenta, um caminho para o qual serve de exemplo o *Projeto Coca-Cola* (1970) de Cildo Meireles. O artista intervinha em garrafas de Coca-Cola vazias colando nelas adesivos com a frase “*Yankees Go Home!*”, contrária à presença estadunidense na América Latina. Em seguida, devolvia-as ao mercado de reciclagem para que fossem colocadas

³⁸ O áudio da conferência “The Art of Assemblage” encontra-se disponível em clocktower.org/show/the-art-of-assemblage-1961 (consultado: 1/4/2022).

novamente em circulação. Uma estratégia de crítica institucional que caracterizou muitas das propostas artísticas realizadas na América Latina desde os anos sessenta³⁹. A violência das ditaduras e o chamado da revolução acionado desde as distintas frentes de intelectuais, estudantes, operários e camponeses ativou o dispositivo anti-institucional das estratégias conceituais presentes nas cenas artísticas latino-americanas. Tanto a experimentação com as linguagens como as intervenções políticas que se formulavam a partir daquelas, como forma de interferir e subverter as instituições da arte e a ordem repressiva dos Estados ditatoriais, organizaram-se desde lógicas específicas, situadas, contextuais, e, ao mesmo tempo, em diálogos internacionais e regionais. Assim, o *Cuadro escrito* (1964) de León Ferrari (GIUNTA, 2004), que poderia se explicar segundo o conceitualismo canônico, formulou-se desde um pensamento rabelaisiano que dialogava com a literatura de Julio Cortázar, com a leitura política da Bíblia e com a intervenção militar na vida cotidiana. *Tucumán arde* (1968) se vincula ao generalizado questionamento das instituições e, nesse sentido, a dispositivos que podem se ordenar desde o conceitualismo, mas também (ou, sobretudo) à análise crítica dos meios de comunicação à qual Roberto Jacoby, Eduardo Costa e Raúl Escari apontavam com seu manifesto “*Un arte de los medios*” de 1966⁴⁰. Para estes artistas, as estratégias comunicativas provinham da arte tanto quanto da vida. Nesse sentido, Luis Camnitzer (2009, p. 16) destaca que as operações dos Tupamaros poderiam ser lidas em chave artística. Ativismo e conceitualismo colocavam em cena modos de imaginação paralelos.

A Segunda Guerra Mundial forçou – esta é nossa hipótese – um efeito de descentramento. Acendeu o imaginário de que o vazio produzido pelo conflito mundial poderia ser ultrapassado em qualquer outro espaço cultural em que se assumisse a tarefa de ativar uma arte

39 Ver coleção Tate, disponível em www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-coca-cola-project-t12328 (consultado: 1/4/2022).

40 Ver arquivo do *International Center for the Arts of the Americas* (ICAA), disponível em <https://icaa.mfah.org/s/es/item/750362> (consultado: 17/8/2022).

de vanguarda. A cena latino-americana foi simultânea a outras que se organizavam a partir de percepções semelhantes do tempo histórico. Em Nova Iorque, São Paulo, Cidade do México ou Buenos Aires, os artistas investigaram a potencialidade das vanguardas históricas (tanto em suas linguagens como nas formas de tensionar os limites das instituições) para gerar vanguardas ou neovanguardas simultâneas. Dispuseram de uma mina de recursos criativos que ativaram, transformaram ou formularam novamente, a fim de antecipar suas próprias revoluções.