

A IMAGEM CEGA

ARTE, TEXTO E POLÍTICA NA AMÉRICA LATINA

Maria Angélica Melendi*

RESUMO:

Neste texto confronta-se o processo de proliferação e substituição das imagens na contemporaneidade com as estratégias textuais de contestação que apareceram nas artes plásticas de América Latina a partir dos anos 60. Concebido como uma rede de discursos tecida com textos e imagens que se articulam, se entrelaçam e se suplementam, este ensaio propõe leituras transversais e múltiplas.

PALAVRAS-CHAVE: *arte conceptual; arte política; intertextualidade; identidade latino-americana.*

Como um mapa, este texto é feito de palavras e imagens e, mesmo que muitas dessas imagens pretendam ilustrar algumas idéias, elas intentam, também, atravessar os intervalos, preencher os vazios, estender uma ponte entre as lacunas, superar as pequenas faixas incolores e neutras.

Imagens e palavras se espelham sem se tocar, imprescindíveis, mas indiferentes. Sempre ameaçadas de dispersão, de apagamento, de olvido. Quero começar evocando os trabalhos de Rosângela Rennó, *Paz armada, ou o futuro da imagem* e *Paz armada, ou o futuro da linguagem* (1990-1992), pois eles exibem e ocultam o irremediável fluir das imagens e das palavras.

São duas caixas de zinco, sobre cujas tampas, feitas de acrílico vermelho, estão gravados os nomes dos trabalhos. Em cada uma das duas caixas está guardada a fotografia de um túmulo. Um deles é um obelisco, em cuja base duas mãos se apertam num medalhão circular. No primeiro degrau está escrito *FAMILLE*. O outro túmulo é o de Gaspard-Félix Tournachon, conhecido como Nadar, um dos mais famosos

* Doutora em Literatura Comparada, 1999.

fotógrafos do século XIX. Qual será o futuro da imagem, qual será o da linguagem? Os túmulos, nas fotos, indicam-no claramente.

Estratos de sentidos se superpõem e se articulam: o texto gravado, a simbólica cor vermelha do acrílico, as fotos dos túmulos, as mãos enlaçadas, o fotógrafo ilustre, a palavra *família*. Junto a todas essas e muitas outras pistas, uma questão técnica desliza, decodificável só por aquele que lê a placa museográfica. Um suplemento de informação: *fotos p&b não fixadas*.



Rosângela Rennó

Paz armada ou o futuro da imagem e paz armada ou o futuro da linguagem. 1991-1992.

A imagem perdura porque as tampas das caixas, feitas de acrílico vermelho, evitam a entrada de luz branca. Tanto a imagem quanto a linguagem estão ameaçadas de desaparecimento; é só retirar a tampa vermelha, e o primeiro raio de luz que tocar o papel fotográfico o velará. Na realidade, dado que o acrílico vermelho é um filtro imperfeito, uma lenta deterioração está em processo. Um dia só restarão sobre a tampa as palavras *Paz armada...*, significantes órfãos em decorrência do apagamento do referente.

A imagem falsamente especular da fotografia demonstra-se especular e falsa, como o reflexo de Narciso no lago. Na caixa de tampa vermelha, a imagem está em suspenso, instável e, como a memória, ameaçada de se afundar na obscuridade total. A linguagem também está extraviada, matéria pura, significante absoluto, signo vazio.

Do começo dos tempos, as imagens que o homem criou feitas de pedra, de bronze, de vidro, de tinta, de tela ou de cal, permaneceram no mundo, fixas e

solidificadas pela durabilidade dos materiais. Das rarefeitas pinturas das cavernas até as grandiosas telas de Anselm Kieffer, uma certa categoria de imagens resiste durante o tempo de vida do mármore, do ouro, do barro ou do papel. Sobrevivem como obras de arte, plenas de sentido por um instante, logo esvaziadas, restauradas, transformadas ou traduzidas. Sempre interpretáveis e interpretadas.

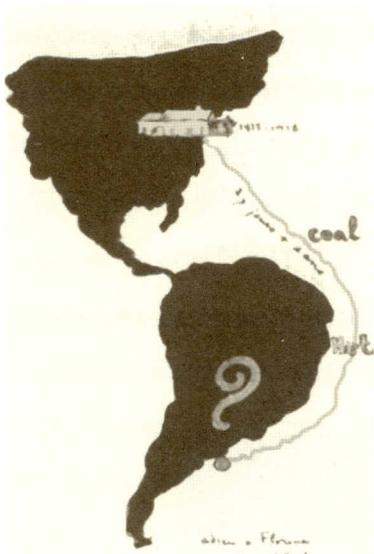
A partir do final do século XIX, com a invenção do filme fotográfico, essa imagem, fixa e solidificada, vai sendo substituída por um fluxo de imagens imateriais que existem mais plenamente na medida em que vão desaparecer. A sua desapareição é responsável pela sua presença, assim como, antes, a durabilidade dos materiais de que estava feita era responsável pela sua estabilidade e pela sua solidez.

De acordo com Paul Virilio, hoje nos movemos numa área de "persistência mental" da imagem, em oposição à antiga estética da "persistência retiniana" (Virilio, 1991:144). O autor considera que as imagens, hoje, não são objetos contextualizados a serem interpretados individualmente, mas uma forma de luz, talvez o estágio final da luz artificial.

A proliferação das imagens e a velocidade com que elas são substituídas interditam a visão. Instável, fugidia, substituída velozmente, ondulante como um feixe de luz, interconectada com outras imagens, a imagem nunca é plena e nunca é visível. As imagens que reproduzem o mundo e que deveriam servir para compreendê-lo o obscurecem e o velam. O bloco opaco das imagens rasura a imagem do mundo e a cancela. Feita de pura luminosidade, em lugar de dar a ver, a imagem cega.

Assim, a partir do final dos anos 60, para vários grupos de artistas em diversas partes do mundo, o código lingüístico tornou-se mais importante que a visualidade para a produção e a recepção do trabalho de arte. A persistência mental da imagem propiciou que ela fosse substituída por palavras. Essas palavras, fora do lugar, imagens de palavras expostas nos muros, já pinturas, já desenhos, esculturas ou objetos, instalam-se como uma das questões cruciais da arte da contemporaneidade.

Nos últimos anos, o redimensionamento da *Conceptual Art*, na Europa e nos Estados Unidos, a abordagem *Politics/Poetics*, na Documenta de Kassel, a remontagem de mostras históricas, *Experiencias 68* e *Tucumán Arde*, em Buenos Aires, mostram que há uma necessidade disseminada de repensar as práticas utópicas dos anos 60 e 70.

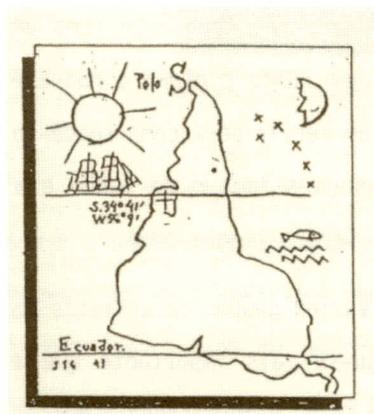


Marcel Duchamp
Adieu a Florine, 1918.

A vertente da arte política latino-americana nascida na década de 60 recusou violentamente a imagem e se construiu através de práticas textuais transgressoras. Essa tradição contestatória é colocada em discussão nos anos 90, quando a vertente política renasce, não mais como prática de transgressão e de oposição ao poder, mas de intervenção e resistência.

Dois mapas, dois desenhos singulares *Adieu à Florine*, 1918, de Marcel Duchamp, e *El Norte es el Sur*, 1935, de Joaquín Torres García apontam, no começo do século XX, para a questão cartográfica latino-americana.

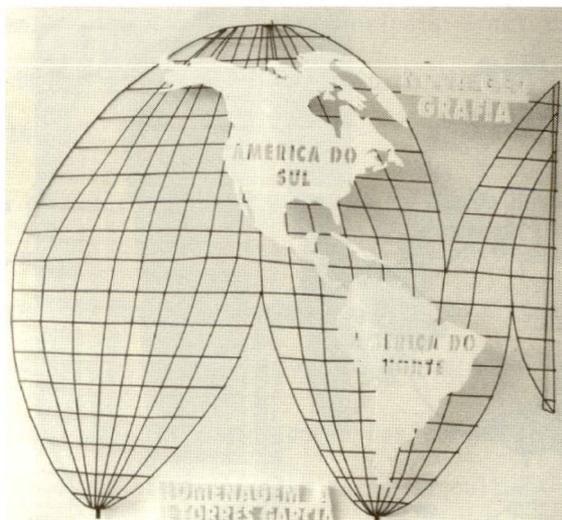
Em 1918, Marcel Duchamp, que estava morando em Nova Iorque, viaja para Buenos Aires, fugindo da guerra. O desenho *Adieu a Florine*, dedicado a sua amiga e pintora Florine Stettheimer, está datado do dia de sua partida. Nova Iorque e Buenos Aires, começo e fim da viagem, destacam-se no mapa do continente. Um grande ponto de interrogação abre-se sobre a América do Sul.



Joaquín Torres García
El Norte es el Sur, 1935.

El Norte es el Sur, de Joaquín Torres García, é traçado anos depois, quando o artista uruguaio retorna a Montevidéu, depois da sua longa temporada na Europa. Torres García faz um manifesto de sul-americanidade, ao desenhar o mapa, invertendo a posição cartográfica convencional.

O desenho de Duchamp é pouco conhecido; o de Torres García, com a força de uma imagem-manifesto, tem sido reproduzido e citado por artistas, críticos e escritores deste e de outros continentes. *Verde Sur*, 1993, de Nicolás García Urriburu, *A Nova Geografia / Homenagem a Torres García*, 1971-1979, de Rubens Gerchman, a capa de *Beyond the Fantastic*, 1996, e todo um segmento da I Bienal de Artes Visuais do



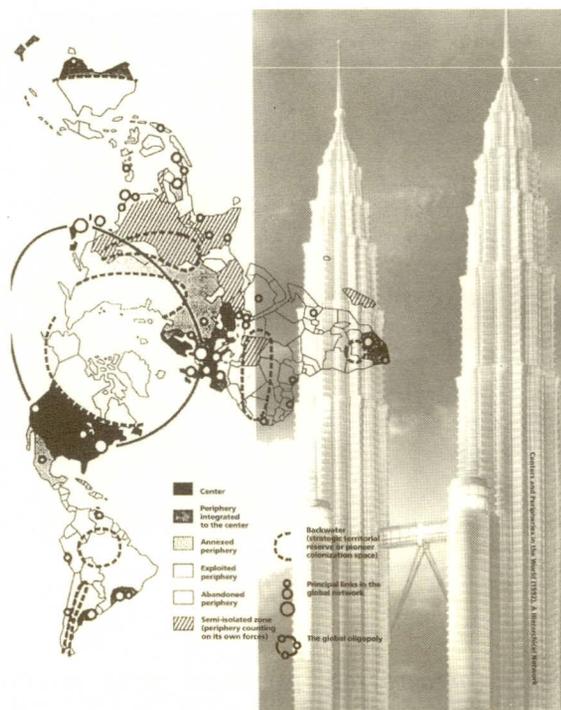
Rubens Gerchman
A nova cartografia – Homenagem a Torres García, 1971/1979.

Mercosul, 1997, a *Vertente Cartográfica*, partem do gesto inicial do artista uruguaio: um pequeno mapa desenhado em nanquim, no qual o extremo sul da América aponta para a parte superior da página.

A questão de Duchamp ficaria em aberto. No *mundus ignotus* dos pampas, não houve interlocutor para *Monsieur Marcel* que, aliás, não deve ter procurado muito por um. Torres García muda o ponto de vista, *nuestro norte es el sur*. Seu gesto desconstrutor ecoa ainda hoje: olhar para o sul, nosso norte.

Na apresentação de *Politics/Poetics, Documenta X, The Book*, publicado contemporaneamente à exposição *Documenta X*, em Kassel, Alemanha, declara-se a intenção de "indicar um contexto político para a interpretação das atividades artísticas no final do século XX, através de uma montagem de textos e documentos do período imediatamente posterior à pós-guerra até hoje" (David e Chevrier, 1997: 24). Antecedendo a folha de rosto, o livro abre-se com um resumo gráfico do período: textos de Brecht e Céline superpostos a imagens de cidades bombardeadas, um poema de Celam sobre as fotos do Holocausto, Lévi-Strauss e as cidades reconstruídas, a queda do Muro de Berlim.

Há também dois mapas. O primeiro, *Die Weltmächte in Kalten Krieg – 1946-1962*, exhibe a divisão do mundo nas áreas de influência das grandes potências durante a Guerra Fria. Azul claro, vermelho, amarelo e branco. Os países alinhados com os Estados Unidos, a União Soviética e os seus satélites, os países orientais sob



Centers and Peripheries in the World – A Hierarchical Network, 1998.

governos comunistas, os não alinhados. A projeção esférica e o corte da edição fazem com que a América do Sul, colorida de azul claro, desapareça sob as legendas que estabelecem as áreas aliadas aos Estados Unidos. O mapa prescinde também do sul da África e da Austrália.

O segundo mapa, datado de 1992, leva por título *Centers and Peripheries in the World. A Hierarchical Network*. A situação é muito mais complexa. O mapa, que reflete a nova ordem mundial, abre-se também a partir do vazio do Pólo norte. O risco que marca o centro (*The Global Oligopoly*) passa por Nova Iorque, Chicago, São Francisco, Tóquio e Berlim. O resto é periferia: periferia integrada ao centro, periferia anexada, periferia explorada, periferia semi-isolada. O mapa ainda registra os *links* da rede global e as reservas territoriais estratégicas ou espaços de colonização pioneira (*strategic territorial reserve or pioneer colonization space*). Na América do Sul, a Amazônia e uma longa e estreita faixa que se estende ao longo da pré-cordilheira argentina até a Terra do Fogo estão incluídas nessa classificação.

Na América do Sul, onde Marcel Duchamp colocou um enorme ponto de interrogação, o anônimo cartógrafo indicou as áreas de periferia anexada (a que?),

explorada (por quem?) e abandonada, os principais *links* da rede global (Lima, Santiago do Chile, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Caracas) e as reservas territoriais estratégicas.

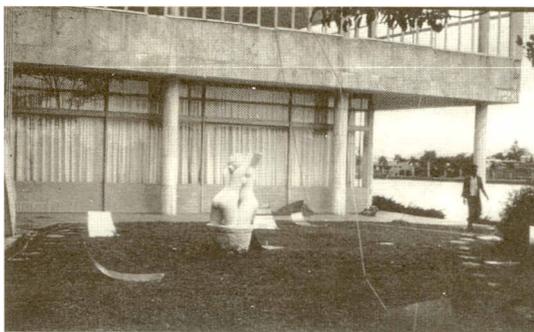
Entre a pergunta de Marcel Duchamp, feita em Nova Iorque, e a proposta da *Documenta X*, desenhada em Berlim, passaram-se 80 anos. Hoje, o mapa invertido de Torres García, na mostra I Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, ou na capa de *Beyond the Fantastic*, parece expressar, ainda, um desejo de identidade.

Nos últimos anos, a consolidação das comunidades latinas nos Estados Unidos, com a conseqüente latino-americanização da cultura norte-americana, e os movimentos migratórios dentro do continente desconstruíram certas noções de identidade cultural nacional. No final do século XX, a América Latina apresenta-se como um espaço de deslocamentos internos e externos, no qual as culturas de fronteira somam-se às culturas nativas, às culturas coloniais e às provenientes do aluvião migratório iniciado nos últimos anos do século XIX.

O questionamento das antigas noções de identidade latino-americana surge, também, num momento em que o multiculturalismo parece ameaçar os países hegemônicos. De alguma maneira, a utopia de uma América Latina única parece persistir, hoje, só no imaginário acadêmico do Norte.

Depois do trágico final das utopias dos anos sessenta, assistimos a uma nova construção teórica da arte latino-americana que trabalha nas margens, ressignificando, apropriando e explorando estratégias que tentam a desconstrução dos mecanismos de poder.

Em 1969, Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo apresentaram um trabalho chamado *Territórios*, que foi premiado no I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (Ribeiro 1997: 221). Os *Territórios* mineiros eram "lâpidos feitos com aço e acrílico, com nomes marcando os espaços, entrando e saindo do Museu" (Lobo *apud* Ribeiro, 1997: 222). Lugares de passagem, espaços de intercâmbio, vias de fuga. Uma involuntária alegoria de morte circula em torno do processo. Os artistas falam em lâpidos, quando as palavras usuais para delimitar espaços são marcos, placas, cartazes.



Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo
Territórios – Do corpo à Terra, 1969

No final da mostra, ao não serem autorizados a deixar o trabalho a se decompor naturalmente nos preservados jardins de Burle Marx, decidem guardá-lo num caixote/caixão. Mesmo assim, a instituição reage, acusa os artistas de danificarem o Museu, e, como acontece com os cadáveres muito perturbadores, o caixão some no fundo da lagoa. Não foi por coincidência que, na década de 70, o *Corpo da Terra*, como tantos outros corpos, fosse encontrar jazigo anônimo nas profundezas.

Como falar de território sem falar de desterritorialização? Não seria essa arte textual uma tentativa de se expressar numa linguagem modificada por um forte coeficiente de desterritorialização (Deleuze e Guattari, 1977: 25)? Ante a impossibilidade de operar com imagens, incompreensíveis para as massas, esses artistas optaram por usar uma linguagem alheia: a palavra. Desse ponto de vista, é possível falar de uma *arte menor*, na qual tudo é político e tudo é coletivo. Deleuze e Guattari propõem: Escrever como um cão que faz seu buraco, como um rato que faz sua toca (1977: 28). Não agem diferentemente artistas plásticos que escrevem quadros, organizam arquivos, publicam livros, bordam mantos e lençóis.

A partir da sua própria situação periférica, "do seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio

deserto" (Deleuze e Guattari, 1977: 29). Essa *arte menor* reterritorializa a escrita e lhe restaura uma visualidade extraviada.

Lyotard lembra que, em hebraico, *Davar* é, ao mesmo tempo, a palavra e a coisa (1991: xviii). Através da arte, as palavras tornam-se objetos que continuam a ser palavras. E, como tais, devem dar conta da rede de sentidos que tramam. Do giro político dos anos 60 ao giro ético dos 90, perdura uma arte que, com ou sem as palavras, transita por um espaço liminar, de bordas indefinidas, aberto e poroso.

Como cartógrafa amadora, sei que tracei um mapa, talvez imperfeito, povoado de lacunas, *terras ignotas*. Os territórios são inesgotáveis, o mapa é precário. Ao traçá-lo procurei buscar em mim a marca do outro ausente, uma escrita materializada que me autorizasse a nomear. No final, comungando da ausência do outro, talvez tenha conseguido tornar visíveis um punhado de imagens cegas e de inscrições apagadas.

ABSTRACT:

This paper addresses the confrontation between the process of proliferation and substitution of images in the contemporary world and the textual strategies of resistance that appear in the 60's in Latin American art.

Conceived as a network of speeches woven with texts and images that articulate, entwine and supplement themselves, this essay proposes multiple and transversal readings.

KEY WORDS: *conceptual art; political art; intertextuality; Latin America identity.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

David, Catherine, Chevrier, Jean-François (Org.). *Politics/poetics*; Documenta X, the book. Ostfildern-Ruit: Documenta/Cantz Verlag, 1997.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka*; por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Lyotard, Jean-François. Foreword: after the words. In: Kosuth, Joseph. *Art after philosophy and after*; collected writings, 1966-1990. London: The MIT Press, 1991.

Ribeiro, Marília Andrés. *Neo-vanguardas*: Belo Horizonte - Anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.