



## IMAGENS LATINO-AMERICANAS: O FRAGMENTO COMO QUESTÃO E A MONTAGEM COMO FORMA DE OPERAR

### LATIN AMERICAN IMAGES: THE FRAGMENT AS ISSUE AND THE MONTAGE AS OPERATING MANNER

Daniela Queiroz Campos\*

Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC



<https://orcid.org/0000-0002-9681-0977>

[camposdanielaqueiroz@gmail.com](mailto:camposdanielaqueiroz@gmail.com)

**RESUMO:** O presente artigo tece reflexões sobre imagens latino-americanas em diálogos com uma teoria da montagem. O texto está dividido em três partes. Na primeira, analisa-se como a historiografia da arte – desde as últimas décadas do século XX – aponta significativas aberturas para questões mais alargadas da imagem. Na segunda parte, apresenta-se teorias da montagem embasadas nas experiências que dois intelectuais, significativamente utilizados na história da arte, com base em suas viagens à América: Aby Warburg e Sergüei Eisentein. Num terceiro momento, estuda-se a proposta do Museu de Arte Latino-Americano que em suas salas expõe imagens que contemplam fragmentos de uma heterogeneidade. Neste momento do texto, foram também expressas três propostas montagens de imagens, onde as mesmas se encostam pelo problema proposto.

**PALAVRAS-CHAVE:** América Latina, arte, imagem, montagem.

**ABSTRACT:** This article reflects on Latin American images in dialogues with a theory of montage. The text is divided into three parts. Firstly, it analyzes how the historiography of art, since the last decades of the 20th century, points out significant openings for broader questions of the image. In the second part, theories of montage based on the experiences of two intellectuals significantly used in art history due to their travels in Latin America are presented: Warburg e Sergüei Eisentein. In a third and last moment, it is approached the proposal of the Museum of Latin American Art and its rooms that expose images that contemplate fragments of a heterogeneity. At this time, I proposed three image montages, touched by the proposed problem.

**KEYWORDS:** Latin America, art, image, montage.

---

\* Professora de História da Arte da Universidade Federal de Santa Catarina. Pós-doutora pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris sob a supervisão do Professor Georges Didi-Huberman, com bolsa concedida CNPq. Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina, tendo realizado estágio doutoral sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.

## A HISTÓRIA DA ARTE DIANTE DA IMAGEM

Eu inicio meu texto com uma atividade inversa. Eu não inicio, nem com imagens, nem mesmo com autores latino-americanos. Estas páginas partem de uma historiografia da arte, fazer historiográfico este que vem modificando-se, e porque não se transtornando, seguramente a partir nas últimas décadas do século XX. Escrevo seguramente, pois os sintomas de tais transtornos na historiografia da arte já podem ser percebidos – por olhares mais sensíveis e atentos – a partir da última década do século XIX. Sobretudo, a partir das investigações empreendidas por Alois Riegl (2002) e Aby Warburg (2015).

Na historiografia da arte do século XIX, Alois Riegl destaca-se por suas análises estilísticas e rupturas propostas. Em *Questão de Estilo* (RIEGL, 2002) de 1893 sua análise pautou-se principalmente nos ornamentos. Para tal, baseou-se numa multiplicidade de imagem – de diferentes lugares e tempos. Investigou, por exemplo, arte “pré-histórica”, egípcia, mesopotâmica, persa, romana, bizantina, árabe e etc, num momento em que a história da arte só parecia ter olhos para Arte Renascentista e da Antiguidade Greco-Romana. No entanto, sua percepção de estilo, era singularmente reduzida as transformações dos motivos. Riegl, no século XIX, questionou as fronteiras entre “artes maior” e “arte menor” e propôs uma história da arte como história da cultura material. A história da arte riegliana contribuiu para a dissolução de categorias estéticas tradicionais e inaugurou uma virada antropológica que promoveu seus melhores frutos anos mais tarde.

Aby Warburg na tese doutoral *O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* (WARBURG, 2015), de 1892, começaria a redigir uma história da arte baseada nos elementos que caracterizam ainda hoje o seu trabalho, como: o *Nachleben* e o *Pathosformel*. Ele analisou as formas *pathos* – fórmulas de expressão e de emoção – que atravessam a história das imagens. Ademais, em suas análises imagéticas problematizou um sem-número de textos e de outras imagens de diferentes tempos históricos. Ao escrever sobre Sandro Botticelli (1445-1510) baseou-se em imagens e textos tanto da Antiguidade, como do Renascimento. Perpassou Homero, Poliziano, desenhos renascentistas, relevos romanos. Outro de seus destacados trabalhos foi o *Bilderatlas Mnemesyne* (WARBURG, 2012), atualmente em voga principalmente em função das montagens imagéticas propostas e da perspectiva de análise da imagem através de suas relações. Mas, voltaremos ao *Bilderatlas Mnemesyne* na terceira parte deste artigo.

Por ora, a questão parte de uma citação veiculada ao admirável projeto “História da \_rte”, coordenado por Bruno Moreschi e com a participação de nomes como o da

historiadora da arte Claudia Valadão de Mattos. Grosso modo, o “História da \_rte” analisou os 11 livros mais utilizados em cursos de Graduação em Artes no Brasil e listou um total de 2.443 artistas mencionados, dos quais uma parte ínfima eram artistas não-europeus ou norte-americanos. Sublinho ainda que, tal projeto foi selecionado e ganhou o *Prêmio Rumos Itaú Cultural* no ano 2015-2016. Segundo o site e os panfletos que publicitaram a destacada investigação: “A HISTÓRIA DA \_RTE é um projeto que tem influência das novas leituras para a História da Arte – como as de Arthur Danto, Hans Belting, Didi-Huberman, estudos pós-coloniais etc. publicadas desde os anos 1980 e que vêm ganhando espaço nas universidades brasileiras nas últimas décadas”.

Os três historiadores da arte citados pelo projeto “História da \_rte” constituem uma espécie de “tríade” do “fim da história da arte”. O historiador alemão Hans Belting, escreveu a primeira versão do seu afamado ensaio *O fim da história da arte* – ainda com ponto interrogativo – em 1983 (BELTING, 2012), quando ocupava cadeira de história da arte da Universidade de Monique, cadeira que outrora pertencera ao renomado Henri Wölffling (2015). Belting não concebia o fim de uma disciplina, mas apontava mudanças no discurso. A tese afirmava que o modelo de uma história da arte com lógica interna, que se descrevia a partir do estilo de uma dada época e suas transformações não funcionava mais. Em *Antropologia da Imagem*, Hans Belting (2014) insiste numa história da arte aberta a uma pluralidade de imagens.

O crítico e historiador da arte norte-americano, Arthur Danto publicou um ano depois, em 1984, *O fim da arte* (DANTO, 2014). No ensaio, Danto percorre caminhos filosóficos outrora apontados por Hegel. A tese de Danto não é que as obras-de-arte teriam chegado a um ponto final, mas que um determinado tipo de arte – e da história produzida acerca dela – teria alcançado um fim. Ele defendeu que a partir do momento em que a arte iniciou um processo filosófico o seu fim já fora, de certa feita, anunciado.

Na década seguinte, em 1990, o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman publicou o livro *Diante da imagem. Questões colocadas aos fins de uma história da arte* (DIDI-HUBERMAN, 2013a). O livro anseia levantamento acerca das histórias da arte produzidas nos últimos cinco séculos. Para Didi-Huberman, o texto fundante deste saber disciplinar – *A vida dos artistas*, escrito por de Giorgio Vasari (2011) no século XVI – “mata” a imagem e a Idade Média para fazer o nascer a arte e o Renascimento. Em seu livro, Vasari estabeleceu rijas fronteiras entre “arte menor” e “arte maior”, considerando maiores as três artes do *disegno*: arquitetura, pintura e escultura. Em *Diante da Imagem*, Didi-Huberman analisou um fazer historiográfico da arte, que atravessou textos clássicos como

os de Erwin Panofsky (2011), para problematizar que após as aberturas propostas por Warburg até mesmo seus seguidores continuaram por muito escrevendo páginas tradicionais e pautadas exclusivamente numa arte europeia.

Esses discursos do fim, não significavam que tudo tivesse acabado, mas apontavam mudanças no discurso. Segundo Belting (2012), a história da arte foi sempre uma história da arte europeia. Todavia, esta vem sendo reescrita e ampliada por todos aqueles que não se sentem representados por ela. Países do continente africano, da Oceania, da América Latina, indígenas, mulheres, reclamam para si o direito de uma história da arte. Para Belting, se tais processos se multiplicarem estaremos a caminho de uma época em que a história da arte terá outra fisionomia e outro sentido. A história da arte atual encontra-se diante da imagem, com toda a beleza e a complexidade que isto implica.

Historiadores como Hans Belting, Host Bredekamp (2015), Georges Didi-Huberman parecem estar de acordo que essas mudanças – este incrível movimento de abertura – na história da arte são significativamente marcadas pelas atividades desenvolvidas por um historiador da arte alemão entre o final do século XIX e início do século XX. Para além de suas pesquisas e textos, Aby Warburg colaborou para colocar esta história da arte em movimento. De certa feita, este projeto warburguiano foi posto em prática também a partir da Biblioteca que fundara – e que posteriormente se transformaria no *Warburg Institute*. “A Biblioteca Warburg de Ciência e a Cultura constituiu um espaço favorável ao desenvolvimento das mais diversas tentativas no sentido de explorar a vida das imagens” (BREDEKAMP, 2015, p.35). Para Georges Didi-Huberman (2013a), Aby Warburg transtorna um escrever sobre arte. Depois de Warburg a história da arte não estaria “*diante da imagem e diante do tempo, como antes*” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.26).

A questão é que no Renascimento se “matou” a imagem para se poder “inventar” a arte. Frente a isso, não desejamos “matar” a arte para “ressuscitar” a imagem. O que se propõe é que a historiografia da arte problematize e esteja diante dessas muitas fendas e feridas. Diante do que não foi nem escrito, nem dito.

## **EXPERIÊNCIAS DE MONTAGENS LATINO-AMERICANAS**

Tanto quanto as Academias de Arte, o termo América Latina não foi por nós aqui esboçado. Também foram os europeus que primeiro utilizaram tal terminologia para designar, à principio, um território naquele fatídico e intenso século XIX. A palavra latina em língua portuguesa tem suas origens etimológicas na palavra Lácio, que curiosamente

também designava um território. Uma região localizada à milhas de distâncias de nosso continente. Lácio era um pequeno território adjacente à antiga cidade de Roma. Com a expansão do Antigo Império Romano o termo foi ampliando sua capacidade de designação até abarcar as zonas – e, ou países – cujas línguas faladas eram derivadas do latim. De tal feita, o termo América Latina designaria a porção do continente Americano que foi colonizada por países que falavam línguas latinas, ou seja: por Espanha, Portugal e França. Entretanto, é sabido que parte do Canadá é francófila – por conta da colonização francesa. Ou mesmo, que os holandeses colonizaram parte do dito território latino-americano, por exemplo o nordeste brasileiro.

Segundo Moreno César Fernández (s/d), num livro francês de 1882 já se faz menção aos povos latino-americanos. Fernández sublinha que a designação primeira almejava diferenciar a América do Norte da Latina – principalmente em virtude de fenômeno político da independência. “Começa-se a usar, entre os escritores franceses principalmente (e talvez entre todos os europeus), denominações novas para as coisas da América não-saxã” (FERNÁNDEZ, s/d., p.XVI).

Adicionada a problemática da designação do termo América Latina, temos o termo arte. Como sabido, os povos que aqui viviam antes da fatídica chegada dos europeus não continham nem a palavra com tal sentido, nem tal fazer assim estabelecido, tal qual bem salientam os teóricos acima apresentados. O termo “arte latino-americana” também não é isento de problemáticas e críticas. Trata-se de uma designação generalizada, uma construção artificial. Todavia, muitíssimo útil para compreender a intensa produção artística que aqui foi e é produzida. Como Victoria Giraudo bem expressa, a designação “arte europeia” também abrange incontáveis generalizações. “O termo “arte latino-americana” é, por tanto, uma classificação problemática, uma construção artificial e imaginária, mas também muito útil para gerar sinergias culturais, de resistência e integração frente as culturas dominantes” (GIRAUDO, 2018, p.237).

Muito se escreveu sobre as experiências europeias de muitos artistas latino-americanos. As bolsas de estudos com as quais se premiavam os artistas das Academias Latino-Americanas de Artes, os anos de formação que tiveram na Europa. Muitos deles, como o uruguaio Joaquim Torres Garcia (1877-1949), passaram boa parte de suas vidas fora da latino-américa. Entretanto, o que se propõe, é mais uma vez o caminho inverso. Sublinharemos as importantes experiências americanas que tiveram dois grandes intelectuais da montagem muitíssimos utilizados pela atual história da arte: Aby Warburg junto aos índios *pueblos* do Novo México e Sergüei Eisenstein no México.

Sergüei Eisenstein destaca-se por sua obra cinematográfica, porém aqui o invocamos como teórico. Dentre os milhares de páginas que registra acerca do cinema, sublinhamos a teorização da montagem. Tal conceito foi elaborado por Sergüei Eisenstein entre os anos de 1923 e 1948. Ao longo de 25 anos ele não elaborou uma única teoria da montagem, mas de várias (SOMAINI, 2013).

Em sua trajetória intelectual, Eisenstein viajou ao México. Segundo o próprio Eisenstein, entre 1930 e 1932 deparou-se com a configuração do México como um país que apresentava montagens de culturas pré-colombianas e europeias. No inacabado filme *Que Viva México* (1931) ele desenvolveu montagens tanto cinematográfica, quanto gráfica que apresentaram uma cultura montada – de mistura de crenças, religiões com uma superposição de tradições iconográficas e religiosas. Para Didi-Huberman, “Eisenstein percebeu o México não como um território unilateral dotado de uma cultura própria, mas como uma vertiginosa *montagem temporal de heterogeneidades* – históricas, sociais, religiosa, artísticas, políticas [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.349).

Alguns anos antes, Aby Warburg empreendeu uma viagem junto aos índios *pueblos* – entre os anos 1895 e 1896. O conhecido texto *O ritual da serpente* (WARBURG, 2015) fora escrito e apresentado ao público anos mais tarde, em 1923, por um intelectual maduro. Todavia, relata a experiência de pesquisa de um jovem historiador da arte. No texto, Warburg relata a experiência que teve junto aos índios, o que altera sua maneira de ver imagens. Grosso modo, após a experiência com os índios americanos Warburg iria questionar se as formas imagéticas são transmitidas apenas pela cultura. Apresentações das formas de serpentes conectariam culturas e povos de diferentes tempos e espaços, que não necessariamente estabeleceram contato cultural. Como possíveis respostas a esse problema de pesquisa warburguiano podemos assinalar o *Nachleben* – uma sobrevivência, uma pós-vida – de formas que também se apresentavam imgeticamente através do *Pathosformel* – uma gestualidade patética intensificada, que expressava como gestos similares poderiam assumir significados opostos.

Anos mais tarde, no interior da Biblioteca que Warburg fundara em Hamburgo ele começou a montar seu *Atlas Mnemosyne* (2012). O chamado *Bilderatlas* ganhara forma na sala oval de sua Biblioteca e constitui o último e inacabado trabalho de Aby Warburg. Sumariamente, consistia em organização visual de seu pensamento. O projeto fora empreendido entres os anos de 1924 e 1929, mas é resultante de atividade que o erudito desenvolveu durante boa parte de sua vida. Warburg costumeiramente falava que aquele era o intento de contar uma história da arte sem palavras, que seu Atlas era “uma história de

fantasmas para adultos”. Até o momento de sua morte, o Atlas era composto por 79 painéis, eram telas de madeira – de 1,5 por 2 metros – cobertas por tecido preto. Sob tais tecidos foram fixadas cópias de quadros, reproduções fotográficas, pedaços de periódicos, imagens e textos retirados de material gráfico – organizados, assim, a partir de eixos temáticos. As montagens dos painéis, que compunham o Atlas, não eram necessariamente organizadas de forma linear ou cronológica.

Volto agora ao início desse texto e ao problema da historiografia da arte atual que esta sendo reelaborada e ampliada para uma história das imagens. Nos tempos de agora, uma história da arte vem sendo transformada. Dentre as modificações na escrita de uma história da arte o nome de Aby Warburg é sempre destacado pelas aberturas disciplinares propostas. Como problematizou Antonio Somaini (2013) Warburg e Eisentein encontram culturas montadas em suas experiências americanas. Sendo assim, nossas montagens e sobreposições culturais latino-americanas também modificaram sobremaneira esse mundo “história da arte”. Nossos fragmentos latino-americanos também fazem parte da montagem de uma disciplina que parece não cessa de se montar e se desmontar.

## **FRAGMENTOS DE UMA HETEROGENEIDADE**

Agora saio das páginas dos meus livros e entro nas salas de um museu. Segundo as letras coladas nas paredes do Museu de Arte Latino-americano de Buenos Aires – o MALBA – sua coleção contempla imagens de pedaços de nossa história latino-americana. Pedaços – fragmentos, retalhos – é justamente essa a questão de destaque neste texto. O MALBA exhibe assim em suas paredes, sofrimentos e alegrias com Frida Kahlo (1907-1954), religião e racionalismo com Torres Garcia (1874-1949), desejo de uma identidade nossa com *Abapuru* de Tarsila do Amaral (1886-1973). Aracy Amaral (2006) escreveu que, muito provavelmente, estudiosos de diversos países da América Latina não tenham se interessado demasiadamente em desenvolver trabalho sobre toda a produção artística do continente porque talvez nunca nos consideramos um todo homogêneo. Nas salas do MALBA percebemos a exposição de fragmentos que abordam justamente esta heterogeneidade. De tal feita, se nestas páginas a questão é o fragmento, nossa forma de operar é a montagem. A montagem de imagens que se encostem e produzam problemas. Pois, segundo Didi-Huberman (2016), não devemos procurar soluções e resoluções em imagens, mas verídicos problemas – imagens produzem ideias.

Na ocasião da Primeira Bienal de Arte Latino-Americana – realizada no ano de 1983 na cidade de Havana – o artista alemão-uruguaio Luís Camnitzer (1937-) assinalou

que na América Latina talvez o simples ato de pegar um pincel já condene a pessoa de produzir uma arte colonial. Isto, pois, a arte como história e disciplina acadêmica – como nos lembra Hans Belting (2012) – é uma construção europeia. Sendo assim, a pintura de cavalete, as Academias de Arte com suas exposições e estruturas rígidas foram introduzidas na América pelos seus colonizadores. Ainda segundo Luís Camnitzer, “A América Latina teve cinco séculos de história de ser uma colônia, sem nenhuma pausa para assumir a si mesma. A tarefa permanece – construir a sua própria cultura, achar uma identidade cultural” (CAMNITZER, 2006, p.269). A questão que devolvo à Camnitzer é: será mesmo possível encontrar uma identidade cultural latino-americana? Não seria mais apropriado percebermos os fragmentos?

A atividade artística, foi entendida ou “inventada” por uma historiografia da arte que nasceu no século XVI. Esta foi inserida e inicialmente praticada na América por seus colonizadores. Podemos notar estas práticas inicialmente na chamada Arte Barroca e Rococó, cuja assimilação americana deu-se, principalmente, em imagens de cunho religioso. Indígenas e africanos – e posteriormente seus filhos – fizeram magnificamente imagens (CONDURU, 2012). No caso da América Portuguesa, poderíamos apontar Antônio Francisco Lisboa (1738-1814) – o Aleijadinho –, ou mesmo Manuel da Costa Ataíde (1772-1830) – o Mestre Ataíde –, que desenvolveram atividades projetuais, escultórias e pictóricas principalmente no decorrer século XVIII. Já na América Andina, temos significativos nomes que se sobressairiam ainda no século XVI, como o do pintor Sánchez Galque. Na América Espanhola, se implantam escolas de arte e ofícios – como a *Escuela Cusqueña* no século XVI – todavia, elas ainda não se caracterizam como Academias de Arte.

A primeira Academia de Arte, propriamente dita, na América Latina foi fundada na Cidade do México no século XVIII. A *Academia Real de San Carlos* constituiu a única instituição do gênero fundada durante o período colonial (ADES, 1997). A segunda – *Academia Imperial de Belas Artes* – foi fundada no Rio de Janeiro já no século XIX (PEREIRA, 2011). Ambas tiveram como fundadores artistas europeus. As academias não só inauguram o ensino sistematizado de arte, como também estabelecem padrões rígidos e ortodoxos – cujo centro continuava sendo europeu. As instituições tinham como alicerces o controle da atividade artística, o ensino através da cópia, a formação humanista do artista. Ademais, objetivaram o chamado aprimoramento geral do gosto, a organização de exposições e a premiação através de bolsas de estudo para Europa.

As Academias de Arte são instituições cuja fundação tem datação e balizas bastante próximas da própria história da arte. Por exemplo, A *Academia florentina da Arti del*

*disegno* foi fundada em Florença no ano de 1563 por Giorgio Vasari (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.75) – o considerado primeiro historiador da arte. As Academias de Artes fundadas na península itálica no século XVI objetivavam consagrar o fazer artístico com arte liberal e diferencia-la das congregações de artesanato servil, as quais muito provavelmente estavam muito mais próximas às primeiras escolas de arte e ofício estabelecidas na América.

## O NU: A BANHISTA E A CARIOCA

Minha primeira montagem proposta, tem uma questão temática: a imagem do nu. A imagem do nu era um dos destacados temas das Academias. Tanto no momento de seus primeiros estabelecimentos europeus, no século XVI; quanto no ensejo de suas primeiras bases na América Latina, nos séculos XVIII e XIX. Quando escrevo a palavra nu tenho em mente sua diferenciação com a palavra desnudo, questão principalmente problematizada pelo historiador da arte inglês Kenneth Clark (1956).

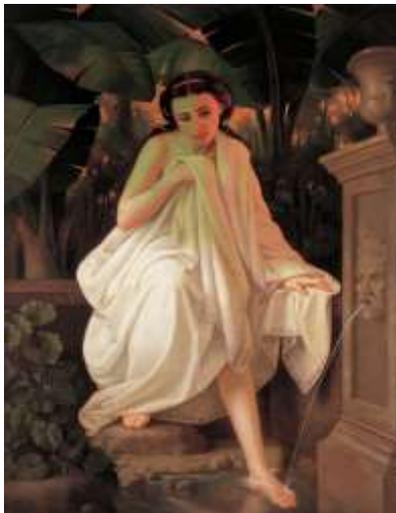
Desta feita, as imagens pintadas a óleo sobre tela contendo corpos nus foram inseridas na América pelas Academias de Artes. A pintura de corpo nus na América Latina não foi inserida sem resistência alguma. O pintor argentino Prilidiano Pueyrredon (1823-1870) cobriu diversos corpos que havia pintado em segredo. A pintura de corpos nus, de certa feita, recebera maior resistência nos países da Península Ibérica do que em outros locais da Europa Ocidental. No caso da Espanha, as mais afamadas telas de nus de artistas locais esbarram na hipocrisia de sua pudica sociedade. *Vênus ao Espelho* (1644) foi o único nu pintado por Diego Velázquez (1599-1660), numa época em que os grandes colecionadores desse tipo de telas eram justamente espanhóis. Um século e meio depois, ao pintar *Maja nua* (1800), Francisco Goya pintou a versão com roupa da mesma mulher: a *Maja vestida* (1800) (NEAD, 2013).

O artista mexicano Juan Cordero (1822-1884) também recebera resistência ao exibir um nu semicoberto na primeira exposição individual, dedicada exclusivamente a ele, na Cidade do México no ano de 1864. Sua *A Banhista* (1864) apresenta, talvez, a imagem de nu feminino mais coberto que eu me recordo de ter visto. Mesmo assim, a tela foi alvo de muitas críticas e chocou o público mexicano da década de 1860.

Juan Cordeiro pode ser considerado um típico pintor acadêmico latino-americano do século XIX. Nasceu na cidade de Teziutlán e ingressou, no ano de 1843, na primeira Academia de Artes da América Latina, aquela que foi fundada no ano de 1785 por Carlos III da Espanha: a *Academia de Artes de San Carlos*. Teve parte de sua formação na Europa. Cordeiro, especificamente residiu, estudou e trabalhou na cidade de Roma entre 1844 e

1853 (TOSCANO, 1946, p.3). Naquele momento teve grande influência principalmente do estilo romântico (BARRAGÁN, 1984, p.120).

**Figura 1.** Juan Cordero. *A Banhista*. Óleo sobre tela, 1864



Coleção Banco Nacional do México.

**Figura 2.** Pedro Américo. *A Carioca*. Óleo sobre tela, 1882.



Museu Nacional de Belas Artes/ RJ.

A exposição de Cordeiro na Cidade do México recebeu algumas críticas do público, em especial pelo teor erótico de sua tela *A Banhista*. A imagem (figura 1) apresenta uma jovem mulher, uma espécie de Ninfa, que tem quase todo o corpo coberto por um lenço de cor branca. O drapeado do lenço cobre praticamente toda sua extensão corpórea, com exceção do braço e do ombro direito e da pena esquerda.

Uma banhista é um tema bastante tradicional da arte europeia do século XIX e do século XVIII. De certa maneira, mulheres saindo ou entrando no banho são temas de imagens de arte há muito tempo. A *Afrodite de Cnido* (IV a.C.) do escultor grego Praxíteles (IV a.C.) é uma de suas mais notórias apresentações da Antiguidade (BREDEKAMP, 2015, p.104), mesmo ela não tendo sobrevivido materialmente ao tempo. Mesmo na Antiguidade, muitas Afrodites foram esculpidas a partir da conhecida obra de Praxíteles, um conhecido exemplo é a *Afrodite Colonna* (375 a.C.) atualmente pertencente a coleção do Museu Pio Clemente do Vaticano. O tecido na mão esquerda da Afrodite dava a alusão de que ela saía ou entrava no banho, o que de certa feita criava uma narrativa para sua nudez (CLARK, 1956). A mão direita foi posicionada exatamente em frente a região pubiana para não exibir a parte do corpo. A solução encontrada por Cordero fora outra, no México do século XIX ele seria muito criticado por pintar uma mulher inteiramente nua. Sendo assim, o tecido foi envolto ao corpo.

Sua nudez não é dada ver, mas a imaginar. O erotismo da tela de Cordero pode ser colocado exatamente nesse local: no que não pode ser visto e no que pode ser imaginado. Imaginamos que ela está a ponto de tirar o lenço e de se atirar nas transparentes águas totalmente nua. Em contrapartida, Cordeiro constrói uma polaridade entre a menção da nudez e um rosto praticamente angelical. O rosto da jovem Nífa não é marcado nem por atrevimento, nem por provocação. Cordeiro pinta uma moça com feições muito doces que nos transpassa não um ar de luxúria, mas de timidez.

Os olhos d'*A Banhista* não enfrentam o expectador, sua cabeça faz uma pequena inclinação para a parte inferior da tela e seus olhos verdes escuros estão direcionados para à esquerda, para a fonte de água. Seu nariz é arredondado e sua boca delicadamente rósea. A pele clara contrasta com os cabelos castanhos escuros que estão repartidos ao meio e formam em penteado com uma fita vermelha.

Se o primeiro plano – ocupado maioritariamente pela imagem feminina – recebe uma clara roupagem europeia, os trópicos desfrutam do segundo plano da tela. O ambiente vegetal é marcado pelas grandes e verdes folhas de bananeiras na parte superior da pintura. Por entre as enormes folhas podemos ver várias árvores que conjugam a mesma tonalidade de verde da vegetação que ocupa as demais partes do quadro.

*A Banhista*, de Cordero, tem um dos pés emersos nas águas de um pequeno poço, a fonte de água marca a figura como um ser mitológico. Na base esquerda da tela temos então a presença de um Fauno, justamente na saída de água. Lembro que numa iconografia Ocidental o Fauno muitas vezes foi utilizado com um símbolo de luxúria. E, é justamente

da boca deste Fauno que sai um jato de água, de maneira bastante violenta – e também erótica.

Naquela mesma década de 1860 fora exposto o primeiro nu da arte brasileira na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de Pedro Américo (1843-1905) ter exibido *A Carioca* (1863) apenas no ano de 1865, ele a pintou entre os anos de 1862 e 1863 em Paris – onde residia como bolsista da *Academia Imperial de Belas Artes* (AIBA). Pedro Américo, tal qual Juan Cordeiro no México, foi um destacado pintor brasileiro do século XIX (BARATA, 1983, p.420). Juntamente com Victor Meirelles (1832-1903) e Almeida Júnior (1850-1899), Pedro Américo pode ser considerado um dos primeiros grandes pintores formados pela AIBA. Academia esta que segue sua irmã mexicana no processo de implementação de Academias de Arte na América Latina. A de cá – a AIBA – foi fundada na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1826.

*A Carioca* recebeu medalha de ouro na Exposição Geral da AIBA no ano de 1865, motivo pelo qual Américo decidiu oferecê-la, como presente, ao Imperador do Brasil: Dom Pedro II. O presente fora recusado pelo Mordomo Mor da Casa Imperial – Paulo Barbosa – por julgar o nu vulgar e escandaloso. Numa linguagem platônica, poderia escrever que Américo pintou uma Vênus Vulgar (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.20).

Pedro Américo nos dá a ver uma mulher sentada e frontalmente nua. “A sua frontalidade estabelece uma ligação direta entre a obra e o espectador, evitando qualquer dispersão para além do espaço representado” (PEREIRA, 2011, p.72). A construção corpórea é curvilínea e voluptuosa, possivelmente por tal característica a tela foi julgada vulgar. O corpo parece mais carnal do que pictórico. *A Carioca* tem uma sensualidade destacada nas formas arredondadas de seu corpo e na sua pele morena. Sua pele castanha enaltece o hibridismo da mulher mestiça brasileira (OLIVEIRA, 2013, p.6). Se a tela faz nítida menção a produção de mulheres exóticas e nuas de Dominique Ingres (1780-1867). Título, traços e cores da imagem nos fazem acreditar que Pedro Américo pintou uma habitante da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, textos evidenciam que *A Carioca* foi pintada como a alegoria do rio que abastecia a cidade até o século XIX: o Rio Carioca (OLIVEIRA, 2013, p. 1).

Para além da figura feminina, Américo apresentou um riacho de águas transparentes, pedras, um vaso de cerâmica e uma escura vegetação interrompida por um belo e colorido céu. Na tela, “[...] a paisagem no fundo à direita revela sensibilidade também ligada ao Romantismo ou aos primeiros paisagistas realistas da França” (BARRATA, 1983, p.423).

Como na *Banhista*, na tela *A Carioca* também existe um elemento têxtil. Um tecido drapeado cobre a região pubiana e protege o corpo da mulher do contato com a pedra em que está sentada. O tecido drapeado tem a cor branca e vermelha o que associa a tela com a *Vênus adormecida* (1510), de Giorgione (1477-1510). O branco e o vermelho marcam os dois grandes fluídos desse corpo feminino: o branco do leite e vermelho do sangue (DIDI-HUBERMAN, 2013). O leite materno e o sangue menstrual que assinalam esse feminino não se mesclam na drapearia de Américo, se separam, balizam a eterna dicotomia feminina reafirmada na imagem.

Pois bem, tanto *A Carioca* como a *Banhista* podem ser consideradas umas das primeiras imagens de nudez (ou semi-nudez) na arte latino-americana. Ambas foram pintadas por destacados artistas de seus respectivos países. As duas telas apresentaram corpos femininos nus próximos a fontes de água e tem draperias têxteis em seu entorno. Elas marcam o corpo nu introduzido como forma artística pelo ensino de arte sistematizado das Academias na América Latina. Elas marcam, sobremaneira, a arte latino-americana oitocentista. Apresentam temas europeus com uma – tentativa de – roupagem tropical.

## **A COR: FRIDA KAHLO E TARSILA DO AMARAL**

Algumas décadas depois, o Modernismo parecia querer redescobrir uma América Latina. A partir da década de 1920 os pintores modernistas na América Latina empreenderam uma vigorosa renovação na arte. Tais artista foram criticados pelos seus anos de formação na Europa. Todavia, com base nessa experiência eles passaram a olhar diferentemente para seus países e começam a modificar as premissas das artes na América Latina (KERN, 1996).

Minha segunda montagem proposta, tem uma questão que estabelece uma análise mais técnica: a cor. No México, Frida Kahlo (1907-1954) em suas coloridas, intensas e tropicais telas abordava seus muitos autorretratos de uma mulher forte repleta de beleza e de dor, talvez como seu país. Kahlo pintou inúmeros retratos e autorretratos. Como usualmente se escreve: o tema primeiro de Frida Kahlo era ela mesma (KETTENMANN, 2001, p.26). Entre seu montado México e seu desmontado corpo. Um México que apresentava sobreposições culturais, como num palimpsesto, sobre os quais escrevera Walter Benjamin (2018). E, um corpo que apresentava desmontagem tanto pela poliomielite, como pelo acidente que sofreu aos 18 anos de idade. A desmontagem de Frida Kahlo não é como as apresentadas por outros artistas – sobretudo, os alemães Otto Dix

(1891-1969) e Hans Bellmer (1902-1975) – que apresentavam os corpos desfeitos durante os confrontos das Grandes Guerra Mundial (MICHAUD, 2008). Em suas obras, as desmontagens corpóreas são apresentadas ora pelo colete cervical, ora pela cadeira de rodas. Ou seja, o corpo desmontado não era o corpo do outro, era o próprio corpo que pintava as obras.

Em *Auto-retrato com macaco e papagaio* (1942) as cores abertas são marcantes, existe uma predominância de matizes amarelas e verdes, assim como tonalidades amarronzadas que apresentam marcadamente o macaco, seu cabelo, sobrancelhas e olhos.

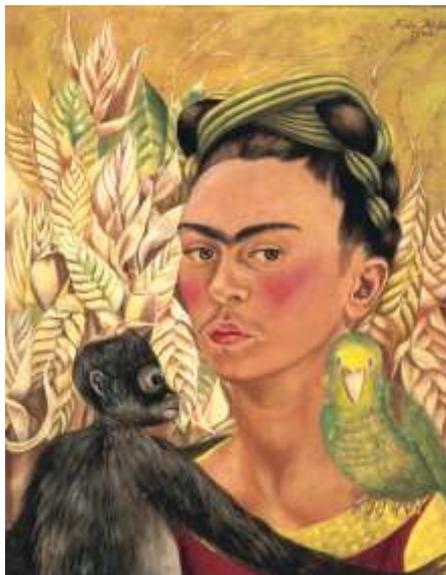
Parte considerável da tela – praticamente todo o segundo plano – é ocupada por uma vegetação, onde os tons ocres parecem sobressair-se aos verdes. O primeiro plano é ocupado não pela flora, mas pela fauna e pela própria figura da artista. Como num clássico retrato, podemos notar a cabeça e parte do tronco. E, como um autorretrato característico de Kahlo se faz notável uma ligeira torção do tronco para direita.

No quadro (figura 3), Kahlo veste um *huipil* curto na cor bordo com bordado feito a máquina na cor amarela. O *huipil* constitui vestimenta típica utilizada por mulheres do México, em especial de Tehuantepec. A artista se pinta diversas vezes vestindo um *huipil*, inclusive com o mesmo apresentado no mencionado quadro (OLES, 2018, p.358).

No rosto magro se destacam a característica sobrancelhas fortes e escuras e as pelugens de seu buço. Suas temperas são marcadamente vermelhas, os lábios e o nariz são muito bem desenhados. Como nas demais partes do quadro, se fazem notórias pinceladas bastante controlada na construção das linhas da face. Suas madeixas estão trancadas e elevadas por um penteado na porção superior da cabeça. As madeixas de cabelo foram trançadas a cordões de lã verde e amarela.

Para além da imagem da artista, ainda no primeiro plano foram apresentados dois pequenos animais. No ombro esquerdo de Frida Kahlo um pequeno loro, comumente apresentado numa iconografia pré-colombiana. Este pássaro verde e amarelo replica tanto a gestualidade, como a direção do olhar da autorretratada. Os pássaros nos quadros de Frida Kahlo são muitas vezes interpretados como uma analogia à *Tlaloc* – deusas da chuva asteca. Para além da ave, vemos um macaco-arranha que abraça e cobre o ombro direito da figura feminina. Este pequeno macaco provavelmente é Caimito de Guayabal, um pequeno mono que seu esposo, Diego Rivera (1886 -1957), presenteou Kahlo após uma viagem ao sul mexicano (OLES, 2018, p.358).

**Figura 3.** Frida Kahlo. Autorretrato com macaco e papagaio. Óleo sobre tela, 1942.



MALBA, Buenos Aires.

**Figura 4.** Tarsila do Amaral. Abapuru. Óleo sobre tela, 1928



MALBA, Buenos Aires.

Com não menos luminosidade e cor Tarsila do Amaral (1886-1973) pinta um Brasil impregnado de herança colonial e de modernidade. Tarsila do Amaral figura entre os principias artistas modernistas brasileiros, mesmo não estando presente na célebre Semana de 22 (AMARAL, 1998). No ano de 2019, o *Museu de Arte de São Paulo* – o MASP – apresentou a *Exposição Tarsila Popular* que levou mais de 402 mil visitantes ao museu. A exposição bateu recorde de visitação do MASP, lugar anteriormente ocupado por uma mostra de Claude Monet realizada no ano de 1997.

Tal qual Frida Kahlo, Tarsila do Amaral pintou alguns retratos e autorretratos, como *Autorretrato I* (1924) e *Autorretrato (Manteau rouge)* (1923). Todavia, eles não figuram entre suas mais consagradas obras. O posto é certamente ocupado pelo notável *Abaporu* (1928), que de certa feita também apresenta uma espécie de a observação de si. Tela que atualmente compõe a admirável coleção do MALBA e que em 2019 esteve exposta no Brasil em *Tarsila Popular* do MASP.

*Abaporu* apresenta um país com sua cultura montada e atmosfera tropical. Ele faz parte de uma fase de Tarsila chamada “antropofágica”, na qual a artista pintou “[...] seres florestais disformes e cenários tropicais encantados” (ZANINI, 1983, p.559). Na tela é perceptível a influencia de Léger – que marca sua estada na França –, mas também se faz presente o “redescobrimento” do Brasil e suas heranças. Na imagem, as predominâncias são das nuances verdes, amarelas e azuis – cores que nos aludem a bandeira do Brasil. Como bem coloca Herkenhoff, “Tarsila do Amaral foi um sismógrafo da sociedade brasileira nas primeiras décadas do século 20, representando as contradições, fragilidades e potência do modernismo no Brasil” (HERKENHOFF, 2019, p.99).

A figura aparentemente estranha tem uma pequeninha cabeça e bracinhos bem finos. Um dos braços – usualmente confundido com um enorme nariz – apoiava-se em gigantescas pernas. Para completar, temos uma grandiosa mão posicionada ao lado de um imenso pé. Tudo é completamente desproporcional e maravilhosamente harmônico.

Como sabido, o nome *Abaporu* foi eleito por Tarsila pois em língua tupi-guarani significava “o homem que come homem” – “Abaporu: Aba: homem, poru: que como” (AMARAL, 1986, p.206). A tela apresentava em imagem a ideia de um movimento antropofágico anteriormente pensado por Oswald de Andrade (1890-1954) e Raul Bopp (1898-1984). “Síntese do movimento antropofágico, o índio devorador do europeu que inverte o domínio colonizador/colonizado; o ato resolve a oposição nacional versus cosmopolita por meio da assimilação do outro” (PACHECO, 2011, p.23). A criatura brasileira que refuta o processo colonial e critica o processo de colonização e que anseia o desejo utópico de uma arte genuinamente nacional.

“*Abaporu* resgata o ser natureza dessa terra imemorial, irremediavelmente corrompida por uma lógica colonizadora. É uma criatura autóctone, mítica por excelência, nativa de um Brasil primitivo e mágico” (BARROS, 2018, p.253). A tela pode ser problematizada no intento de Tarsila do Amaral em produzir uma arte que buscasse um primitivo e uma estética inovadora, sendo estes bastante visíveis no cenário europeu da década de 1920.

No plano sucessivo da obra, tal qual no quadro de Kahlo, temos a vegetação. Mas, em vez de folhas secas de bromélias, vemos a imagem de um muito verde e arredondado cacto que parece salientar o calor emanado por um sol amarelo e ardente. Sol que, ora nos parece uma laranja, ora nos faz lembrar uma flor. O verde do cacto e o amarelo do sol contrastam com um celeste e quase homogêneo céu azul. O uso de cores vivas e contrastantes pode ser apontado como uma das principais características da obra de Tarsila, principalmente a partir de 1924.

As imagens de Frida Kahlo e Tarsila do Amaral têm uma luminosidade vibrante, se comparadas às de Juan Cordeiro e Pedro Américo. Esse modernismo pode ser assinalado por uma mudança temática e de forma, mas também pela distinta utilização da cor. Se as pinturas acadêmicas latino-americanas do século XIX apresentam consonância com as cores da arte europeia, o mesmo não pode ser tão diretamente estabelecido na pintura moderna.

Frida Kahlo e Tarsila do Amaral no momento em que pintaram estas duas telas já eram internacionalmente reconhecidas. Essas duas mulheres apresentam origens díspares. A primeira era filha de um imigrante – oriundo da Alemanha – com uma nativa – de origens espanholas e indígenas (MORAIS, 2015, p.13). A segunda pertencia a uma abastada família do interior de São Paulo (AMARAL, 1986, p.14-15). Ambas foram casadas com famosos artistas: Frida Kahlo com Diogo Rivera e Tarsila do Amaral com Oswald da Andrade. Cada qual, influenciou mutuamente suas obras. Seria difícil pensar num Diogo sem Frida, ou numa Tarsila do sem Oswald. Todavia, as duas foram protagonistas de conhecidas e infelizes histórias de amor. Passadas décadas e virado o século, estas duas artistas se tornaram as mais reconhecidas artistas de seus respectivos países.

## **O TRAUMA: DOIS LIVROS, DUAS MATERIALIDADES**

A arte contemporânea latino-americana alcançou destaque. A Bienal de São Paulo, cuja primeira edição data de 1951, estabelece o Brasil na cena de arte contemporânea internacional. Atualmente, artistas latino-americanos se sobressaem no circuito de arte. Logo, a terceira, e última, montagem por mim proposta tem como questão: o trauma das ditaduras militares. Nas palavras de Júlia Buenaventura “não foi a arte que enfrentou a ditadura militar, foi a ditadura que enfrentou a arte” (2014, p.115). As duas obras selecionadas tratam os traumas de tal ditadura a partir da mesma forma: da forma de um livro.

O artista luso-brasileiro Artur Barrio (1945 -) nasceu em Portugal, viveu durante anos em Luanda e começou a residir no Rio de Janeiro em 1955 (SARDENBERG, 2011, p.27). Naquela cidade estudou artes, na instituição que constitui a reverberação da AIBA: a *Escola Nacional de Belas Artes* (ENBA). Segundo Navas, “A entrada de Artur Barrio no mapa da arte brasileira é muito semelhante a uma fissura, uma falha geológico-artística na territorialidade da época, já que supõe um corte profundo, quase abismal” (NAVAS, 2002, p.2017). Barrio produziu interessantes e renomadas obras que problematizaram a terrível Ditadura Militar pela qual o Brasil foi atravessado entre 1964 e 1985. Entre tais obras uma das mais destacadas se chama *Trouxas Ensanguentadas* (1970). No entanto, aqui elegi escrever sobre *Livros de Carne* (1977-1978) em virtude de seu formato. Ainda sublinho que, “Apesar da trajetória intensa e da produção original ao longo de trinta anos, trata-se, curiosamente, de um artista do século XXI [...] (SARBENBERG, 2011, p.27). Pois, foi neste século que Artur Barrio entrou efetivamente num chamado circuito internacional de arte. Por exemplo, ele expõe na Documenta de Kassel no ano de 2002.

**Figura 5.** Arthur Barrio. Livro de Carne. Fotografia, 1977



**Figura 6.** Marcelo Brodsky. Condenados da terra. Instalação, 1999



O *Livros de Carne* (1977) não consistia numa fotografia, mas numa instalação pela primeira vez apresentada no ano de 1977. Nas palavras do próprio Barrio “O registro do

meu trabalho através de fotos, filmes etc., é encarnado apenas pelo sentido de informação divulgação do mesmo, sendo que nunca em sua totalidade. Já que fotos, etc., nunca registram todos os aspectos de uma pesquisa” (BARRIO, 1981, p.1). Sendo assim, a fotografia de seu *Livro de Carne* é documentação de uma grande pesquisa e de uma instalação.

Tal obra foi pela primeira vez apresentada na mostra parisiense *Vitrine pour l'Art Actuel* de 1977. Foi exposta numa vitrine situada em frente ao renomado Museu de Arte Moderna de Paris: *o Centre Georges Pompidou*. No mesmo ano de 1977, este museu adquiriu o *Livro* e o incorporou em sua coleção e acervo.

Barrio cortou um pedaço de bife no formato de um livro, fatiou páginas de carne e expôs. Como resposta orgânica, em contato direto com o oxigênio a carne putrificava e o livro precisava ser trocado de três em três dias. O resultado era carne podre. “O caráter profundamente perturbador e ilógico desse livro é que de fato, e em última instância, jamais poderá ser definitivamente lido, interpretado, muito menos publicado – apenas vivido” (PEDROSA, 1998, p.108).



A leitura desse livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras/fissuras, etc., etc., assim como nas diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. etc.... Boa leitura. A.A. Barrio (1979)

Segundo Ligia Canongia, é uma ironia suprema fazer um *Livro de Carne* (1978/79). Pois, “O livro como lugar organizado do saber, da legitimação do conhecimento e da força do Logos; a carne como matéria bruta viva, puramente sensorial e pulsante. *O Livro de Carne* é uma tentativa de planejar o “implanejável”, de compor o “incomponível”” (CANONGIA, 2002, p.197)

Vinte anos depois de Artur Barrio, o artista argentino Marcelo Brodsky (1954-) expôs outros livros. Marcelo Brodsky teve formação de fotografia no *Centro Internacional de Fotografia de Barcelona*. Lá viveu e estudou na década de 1970 em virtude do exílio ocasionado pela Ditadura Militar Argentina (1966-1973). Brodsky pode ser considerado um dos destacados artistas latino-americanos da atualidade, é fotógrafo e artista multimídia argentino. O artista se destaca ao longo da carreira por sua obra multimídia que tem como principal mote os direitos humanos e a memória.

Uma de suas mais conhecidas obras integram o projeto *Buenas Memorias*, exposto na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2012. Nele apresenta uma fotografia de sua turma do Colégio Nacional de Buenos Aires. Nesta fotografia do ano de 1967 vai

escrevendo o destino de se seus antigos colegas de classe, sendo que muito deles foram vítimas da Ditadura Militar Argentina (MOLINA, 2015, p.107).

Contudo, neste artigo problematizo a instalação *Condenados da terra* (1999) justamente por apresentar não apenas a forma, mas também a materialidade de livros. Na instalação, Brodsky apresenta fragmento de livros em meio a terra. O artista expôs livros que durante a ditadura militar – na década de 1970 – haviam sido enterrados. Eles foram sepultados no jardim da casa de Nélide Valdez e Oscar Elissamburo na cidade de *Mar del Plata*. Brodsky apresentou os livros desenterrados sobre a terra que os desgastou. “Esses livros ficaram numa tumba, enquanto o sepultamento foi negado aos mais de 30.000 desaparecidos durante o regime militar argentino” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.41).

Artur Barrio e Marcelo Brodsky constituem dois destacados artistas latino-americanos contemporâneos, cada qual à sua maneira abordou em suas respectivas obras a memória e o livro. As páginas de livros constituem na sociedade ocidental, desde o medievo que “inventou” o códex, o lugar do guardar histórias. A memória é constantemente reativada pelas páginas escritas de um livro. As páginas de papel expostas por Brodsky evocam justamente o conhecimento que se desejou enterrar durante o regime militar. Na tumba estavam os livros “Condenados da terra” de Franz Fanon, “A revolução teórica de Max”. Ou seja, se enterrou justamente o que se queria esquecer, o que se desejou não dar memória. Barrio, por sua vez, em suas páginas de carne mostrava o caráter a perecível das palavras, das ideias, das histórias.

## A MONTAGEM DE FRAGMENTOS

Agora volto às salas do MALBA que propõem apresentar fragmentos. Pois bem, foram justamente fragmentos que tentei aqui organizar. Destaquei algumas imagens que se encostam nas montagens por mim propostas. Tendo como base a arte latino-americana, elaborei três questões: o nu, a cor e o trauma. A montagem dessas seis imagens indica um problema comum: o corpo. Muitos podem questionar dizendo que as instalações de Artur Barrio e Marcelo Brodsky não apresentam imagens de corpos. Contudo, como historiadora da arte e da imagem, eu discordo.

Tanto em o *Livro de Carne* como em *Condenados da terra* o que gera o trauma são corpos. Em *Livro de Carne* a materialidade é justamente a carne. E, em *Condenados da terra* a questão foi a tumba negada à carne de milhares de corpos de presos políticos e dada às páginas de dezenas de livros. Páginas de livros de papel que o contato com a terra fez decompor e páginas de livros de carne que o contato com o ar fez apodrecer.

Decomposição e apodrecimento são excelentes verbos para pensar, dar a ver e dar a cheirar, as experiências que tantos brasileiros e argentinos – assim como muitos outros cidadãos de países Latino Americanos – passaram com a ditadura militar.

Frida Kahlo e Tarsila do Amaral com suas vibrantes cores deram forma à incríveis corpos. A artista mexicana ao seu desmontado e sofrido corpo, em analogia ao sangrento processo colonial que atravessou seu país. Em *Abapuru*, Tarsila deu orgânicas e arredondas formas ao incrível e onírico ser que queria comer o homem europeu, ficar com as boas parte e cuspir para fora o que não interessava mais. Juan Cordero e Pedro Américo em telas oitocentistas apresentavam o nu das academias de arte europeias com um toque tropical: seja em folhas de bananeiras ou na cor de pele.

**Figura 7.** Pablo Accinelli. Nubes de passo. Impressão Offset sobre papel, 2000 cópias, 2018.



Somos um todo montado, repletos de fissuras, traumas, cortes, ajustes e reparos. José Emílio Burucúa escreveu que a entrada de Aby Warburg na América Latina foi tardia, tanto como no resto do mundo (BURUCÚA, 2012, p.252). Eu concordo com Burucúa que um dos primeiros textos de Aby Warburg publicados em nosso continente foram traduções para o espanhol na década de 1990. No entanto, Warburg adentra a América fisicamente um século antes e escreveu sobre essa experiência na década de 1920.

Por fim, não vou terminar este artigo com as palavras do respeitável e experiente historiador da arte José Emílio Burucúa. Mas, com a imagem de um outro argentino, um jovem e talentosíssimo artista: Pablo Accinelli. Esta imagem figurava o *folder* da exposição

de Pablo Accinelli de 2018 no MALBA (sim, mais uma vez o MALBA). No momento que esta imagem me fitou as minhas visões e leituras sobre América Latina passaram a fazer muito mais sentido e ganharam imagetivamente uma dimensão da montagem. A imagem com que finalizo estas páginas não foi pintada em tela, nem intenta a unicidade da obra de arte. É uma imagem impressa aos milhares em *folders* de uma exposição. Pablo Accinelli colocou várias cartas de baralhos, uma ao lado da outra. Ele me fez lembrar que um historiador da arte monta imagens como um cartomante monta as cartas de um tarô, ou um jogador pôquer põe suas cartas sobre a mesa. Não satisfeito com a justaposição das cartas, Accinelli jogou a imagens de vários clips entre elas. Um clips, um simplório e cotidiano objeto que monta de maneira incrivelmente efêmera uma folha de papel a outra. Enfim, mais uma vez a imagem teoriza sua própria existência antes mesmo das palavras redigidas pelo historiador da arte. “Goya, Manet e Picasso interpretaram *As meninas* de Velázquez antes de qualquer historiador da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.52). A incrível potência da imagem pensada através da imagem e não através do texto. A incrível potência da imagem pensada pelo artista e não pelo historiador da arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. A Era Moderna, 1820-1980. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

AMARAL, Aracy. **Trópicos de Capricórnio**. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Tarsila do Amaral: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Tenenge, 1986.

BARRAGÁN, Elsa García. **El pintor Juan Cordero. Los días y las obras**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

BARRIO, Artur. **Registro de Trabalho**. Rio de Janeiro: Edições FUNARTE, 1981.

BARRATA, Mário. Século XIX. Transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. Volume 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

\_\_\_\_\_. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

BREDEKAMP, Horst. **Teoria do ato icônico**. Lisboa: KKYM, 2015.

BUENAVENTURA, Júlia. Isto não é uma obra de arte: arte e ditadura. In: **Revista Estudos Avançados**, 2014.

BURUCÚA, José Emílio. Repercussões de Warburg na América Latina. In: **Revista Concinnitas**, 2012.

CAMNITZER, Luís. Arte contemporânea colonial. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

CANONGIA, Ligia. Barrio Dinamite. In: \_ (org.). **Artur Barrio**. Modo Edições, 2002.

CLARK, Kenneth. **O nu. Um estudo sobre o ideal em arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2012.

DANTO, Arthur. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belos Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Diante da Imagem. Questões colocadas ao fim de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad**. Madrid: Editorial Losada, 2005.

\_\_\_\_\_. L'œil de l'histoire : Tome 6, Peuples en larmes, peuples en armes. Paris : Minuit, 2016. GIRAUDO, Victoria. Colección Malba del arte moderno al arte conceptual 1900-1970. In: **Colección Malba. Arte Latino-americano siglo XX Colección Malba**. Buenos Aires: Akian Gráfica Editora, 2018.

MORAES, Frederico. Introdução. In: Frida Kahlo. **O diário de Frida Kahlo. Um retrato íntimo**. Rio de Janeiro: Editora José Olympo, 2015.

NAVAS, Adolfo Montejó. A constelação Artur Barrio (inscrições). In: CANANGIA, Ligia (org.). **Artur Barrio**. Modo Edições, 2002.

NEAD, Lynda. **El desuno femenino. Arte, Obscenidad y sexualidad**. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

MICHAUD, Yves. Visualizações – O corpo e as artes visuais. In: COURTINE, Jean-Jacques. **História do Corpo. Volume 3: as mutações do molhar. O século XX**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

MOLINA, Fulvia. Arte, Memória e Direitos Humanos. In: **Revista Lua Nova**. São Paulo, 99, p.101-115, 2015.

NEAD, Lynda. **Desnudo feminino. Arte, obscenidade**. Madrid: Alianza Editorial, 2013. OLIVA, Fernando e PEDROSA, Adriano. Tarsila Popular. In: **Catálogo da Exposição Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019.

OLIVEIRA, Claudia. A Carioca de Pedro Américo: gênero, raça e miscigenação no Segundo Reinado. In: **Revista Caiana**, v.2, anos 2013.

PACHECO, Marcelo E. **Guia coleção MALBA**. Buenos Aires, Funcación Eduardo F. Costantini, 2011.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEDROSA, Adriano. Artur Barrio. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (curadores). XXVI Bienal de São Paulo. **Exposição de arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s**. São Paulo: A Fundação, 1998.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

RIEGL, Alois. **Question de style**. Paris: Hazan, 2002.

RUBIO, Agustín Pérez. Historia abierta, tiempo múltiple. La colección Malba desde otro giro. In: **Verboamérica**. Catálogo do Museu de Arte Latino-americana, 2016.

SARDENBERG, Ricardo. **Arte contemporânea do século XXI. 10 artistas brasileiros no circuito internacional**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. In: **Revista Poésis**. Volume 15, número 24, 2014.

SOMAINI, Antonio. Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias”. In: Sergueï M. Eisenstein, **Notes pour une histoire générale du cinéma**.

TOSCANO, Salvador. **Juan Cordero y la pintura mexicana en el siglo XIX**. Leon: Universidade Nova de Leon, 1946.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Editora AKAL, 2012.

\_\_\_\_\_. **História de Fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOLFFLING, Henrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

ZANINI, Walter. Arte Contemporânea. In: **História Geral da Arte no Brasil**. Volume 1 e 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

KEETNMANN, Andrea. **Frida Kahlo. Dor e Paixão**. Colônia: Taschen, 2001.

KERN, Maria Lúcia. **Arte Argentina. Tradição e Modernidade**. Porto Alegre: Editora PUCRS, 1996

**RECEBIDO EM: 09/09/2020 PARECER DADO EM: 26/01/2021**