

- Por sua vez, a Assotiation Internationale de Critiques d'Art-American seção (AICA-USA) concedeu o Prêmio (1º Lugar) 2003-2004 como “Melhor Mostra Temática em Nível Nacional” à exposição organizada pelo Centro Internacional de Artes das Américas (ICAA-MFAH);
- Com o objetivo de comemorar seu Centenário, a AAM100 (American Association of Museums, Washington, DC, 20 de abril de 2007) outorgou outro 1º Lugar da *Scholarly Journals* ao volume III da ICAA, intitulado *Versions and Inversions: Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*,² que abrangia o Simpósio Internacional da mostra. Além dos principais críticos do continente, este simpósio incluiu figuras do meio artístico norte-americano: Lucy R. Lippard, Terry Smith e Robert Storr;
- Por fim, assim como o período terminou, o artigo “Depending on the Culture of Strangers”, escrito por Holland Cotter no *The New York Times* (domingo, 3 de janeiro de 2010, *Art*, p. 23) considerou a exposição de Houston uma das duas mostras mais importantes nos Estados Unidos durante a primeira década do século XXI. O ponto-chave assinalado foi que “esta não derivava de um Modernismo europeu, mas fornecia à Europa novas informações”.

O conceito de arte está localizado em uma constelação de elementos historicamente em mudança; recusa-se à definição.

– ADORNO, T. W. *Teoria estética*, 1970

VERSÕES

AS CONSTELAÇÕES EM MUDANÇA

A imagem do que é concreto – por exemplo, a criação cósmica de mundos – às vezes lembra, a leigos como eu, uma pintura abstrata. Quando vistas de nosso insignificante ponto de vista terrestre, essas massas de gás emergem na vastidão de sua gênese como sugestões vagas de poeira interestelar, ou evidência da existência incontestável de matéria superdensa – a natureza delineando a interioridade do universo. De fato, implícita em teorias sobre a verdadeira natureza dos raios x, da termodinâmica e da fusão de partículas está uma realidade física bem além de nosso alcance – matéria e transformação sendo orquestradas pelos céus. A concretude desta vida é, contudo, espelhada em dispositivos extra-atmosféricos como o telescópio espacial Hubble, o qual nos deu imagens de eventos interestelares que outrora apenas poderiam ter sido a suposição aleatória de um astrônomo – luz com milhões de anos acendendo a sua aquecida brevidade no escuro infinito. As imagens de alta resolução que tem produzido nos mostram que esses fenômenos elusivos são realmente novas estrelas as quais, na escala galáctica, aparecem como abstrações desfocadas. Na verdade, o quadro geral em que a teoria e a prática se integram está repleto de tensão; *Inverted Utopias* reflete e dá voz a esta elasticidade crítica.

Para Mari Carmen Ramírez e para mim, superar os rígidos parâmetros de exposições cronológicas conduz inevitavelmente a um equilíbrio entre tradição e contradição. O mesmo é verdade para exposições “proposicionais” como esta. Desdobrando-se em um *locus* indefinido de atividade material e produção que oscila entre teoria e práxis, o caráter evasivo deste paradoxo conhecido como a vanguarda produziu, na América Latina, exemplos notáveis de algo diferente do que o termo define em princípio. Com efeito, este *locus* inatingível era a única anti-definição previsível da vanguarda; por esta razão, as tendências europeias na América Latina se colocaram de modo geral em uma constelação de Negatividade e Utopia. No entanto, nossa seleção de obras e teorias de certos artistas e movimentos latino-americanos *não* foi feita no interesse de estabelecer uma narrativa quimérica dominante, mas de expor a sua precária instabilidade. Tanto o instável como a tensão sugerem a *qualitas occulta* do anonimato e da marginalidade que equivale à natureza enlacrada de qualquer universo o qual, uma vez revelado, aponta ou para a ignorância ou para o ceticismo. Falando claro, *Inverted Utopias* é o produto de nosso estudo flexível das versões – transposições, oposições, adoções, adaptações – de um padrão alternativo de vanguarda gerado em nosso continente ao longo de um período de meio século. Assim, a exposição interroga algumas das constelações em mudança na arte latino-americana, constelações que evitam definição e estão circunscritas a duas décadas adequadamente rotuladas como as “desajustadas” do século xx: os anos 1920 e os anos 1960.

Para pensadores como Theodor W. Adorno, a *Konstellation* [constelação] ajuda a esclarecer um objeto sob reflexão ao revelar seu lado oculto, “que, para um procedimento de classificação, é uma questão de indiferença ou um empecilho”.³ Visto nestes termos, a verdadeira teoria não pode esconder as inconsistências absurdas da realidade, reconciliando-as ou, pior, sujeitando-as a uma análise e interpretação harmoniosas. Os fenômenos – onde a ideologia pura é evidente – negam antagonismos e contradições para se submeter ao *status quo*. Se a constelação de Ambiguidade e Enigma pode guiar-nos através do labirinto de dificuldades que o Modernismo coloca, então o objetivo desta exposição é simples: justapor os extremos que englobam o funcionamento intrincado dos aparentemente não relacionados elementos e procedimentos em torno deste fenômeno inacessível. “Feito uma constelação”, diz Adorno, “o pensamento teórico circunda o conceito que gostaria de abrir”.⁴ Aspira a girar em torno de um eixo, uma caixa de Pandora cuja fechadura não responde a uma única combinação ou chave, mas a muitas. Na realidade cósmica, as constelações são simples pontos de vista ou de observação muito relativos. Dado que somos orientados pelas constelações nesta exposição, um entendimento da história encerrada em cada objeto requer um profundo conhecimento dos paradoxos em cuja luz negativa a assertividade da História Oficial permanece não só oculta, senão em perigo. Se estas contradições inerentes são omitidas, o estudo da vanguarda ameaça se tornar uma fabulosa fraude neopositivista.

Desde o início, os artistas de vanguarda afirmaram que a arte não tinha escolha senão se posicionar “em oposição a seu próprio conceito e, por conseguinte, se tornar incerta de si mesma até a sua fibra mais íntima”.⁵ A asserção de constelações em mudança passa a existir nesta negação; logo, *Inverted Utopias* não se dedica a um alinhamento determinado de exemplos de vanguarda histórica na América Latina, mas aos inúmeros paradoxos que tal noção de vanguarda engendra. Se a incerteza da mobilidade estava inerente a todos estes “movimentos”, então certas interpretações estancáveis da evolução do Modernismo são extremamente perfunctórias, se não suspeitas. Devido tanto à sua vontade de estabilizar a essência vacilante quanto a seu esforço compulsivo para remover todas as contradições, tais metodologias, genericamente, deram à vanguarda seu golpe mortal. Porém, a vanguarda não existiu em silêncio absoluto, nem sua linguagem “obsoleta” ou matéria “inerte” tem sido ignorada em arte contemporânea; assim, a vanguarda não é a perda irrevogável pela qual dobra o sino pós-moderno. Ainda está viva e deve ser referida, em termos de ironia histórica, como uma vida após a morte.

Mas esta exposição não focaliza nem na eternidade (a reencarnação de gêneros impermeáveis) nem na imortalidade (o ressurgimento das principais figuras latino-americanas de vanguarda[s] e seus procedimentos incontestáveis). Em vez disso, a teoria e prática foram engajadas como partes que estão simultaneamente em contenção e complementaridade com a produção de cada uma. A tensão desta interação evidencia o encontro que é nosso ponto de partida: *o artista como teórico*. A maioria dos criadores reunidos nesta exposição escreveu ensaios, artigos, cartas e manifestos que especulam sobre questões e princípios modernistas. Nesses textos eles calibraram

crenças, políticas e pensamentos em seus próprios termos temporais e ponderaram o visó e uso prático de outros espaços como tópicos teóricos adicionais sobre os quais basear suas inovações.

Os manifestos são um gênero específico que serve para vincular arte modernista e literatura.⁶ A compreensão desse legado inteiramente subjetivo expõe uma inversão subjacente de seu caráter utópico: aquela tensa constelação entre negatividade e poéticas. Um mar de confusão ecoava na história inicial desses veículos de vanguarda. O *Manifesto Futurista* de Filippo Tommaso Marinetti (*Le Figaro*, 20 de fevereiro de 1909) teve o tom de uma revelação cujo juízo final desencadeou as antinomias à espreita no domínio apaixonado do primeiro Modernismo. Em uma ordem objetiva, as obras de arte levariam à teoria; mas, como se viu, os pronunciamentos belicosos eram transmitidos antes que as obras pudessem ser produzidas para colocar essas palavras de ordem em prática. Como consequência, os manifestos politizados, idealistas e apocalípticos do futurismo foram mais influentes do que a produção visual e literária do movimento. Filhos ilegítimos de uma mania híbrida, a maioria dos textos teóricos de vanguarda são marcados por tal comportamento desvairado.

Procedendo de paradoxos, o conceito adorniano da *Konstellationen* oferece uma maneira de mapear o controverso gênero do manifesto. Este método assistematicamente se aventura “a inter-relacionar”, em vez de organizar, o vínculo secreto das antinomias – ou, no nosso caso, dos anacronismos perpétuos, dos ecos deslocados e dos elos insuspeitos entre obras e textos dos anos 1920 aos anos 1960. Na tentativa de resolver essas e outras complexidades, Adorno localizou o núcleo do argumento no momento em que “o contexto criado subjetivamente – “a constelação” – se torna legível como um sinal de objetividade”.⁷ Se a pesquisa científica está sempre à frente do nominalismo estático e do cientificismo idealista, então Adorno, ciente de que as definições não são nem uma totalidade nem uma meta da cognição, teve tal pesquisa em mente quando considerou “como os objetos podem ser desbloqueados por sua constelação”.⁸

Nas possíveis conexões sugeridas em suas constelações (como *estruturas de interpretação*), este catálogo funciona fluidamente como um macrotexto cifrado através do qual as nebulosas condições históricas das vanguardas latino-americanas – profundamente enraizadas como estavam no espírito enigmático do modernismo inicial – podem ser lidas. Nesse sentido, as perspicácias de Adorno para a “solução do enigma”⁹ são oportunas porque avançam um método para *decifrar* no qual as concessões não tinham participação e as discrepâncias eram negativamente expressas; ou seja, não foram resolvidas em uma totalidade harmoniosa. Paradoxalmente, contudo, os artefatos, ações e propostas de cada movimento revelam inegavelmente que a *autoridade institucional* (em outras palavras, “arte-come-instituição”¹⁰) foi substituída por uma renovada *autoridade objetiva*: aliás, a vanguarda, inflexivelmente relutante em aceitar a ideia de “escolas em uma época que as destruiu como fatores tradicionalistas”,¹¹ ficou abarrotada de “ismos” seculares mesmo assim. Apesar das lacunas específicas em torno do objeto sob reflexão, a solução do enigma de Adorno visava, em grande medida, as inflexíveis contradições dessa outra autoridade tradicional: o idealismo e sua doutrina positivista.

INVERSÕES

UM MODERNISMO INVERTIDO CONHECE O PÓS-MODERNISMO DE DENTRO PARA FORA

Há algo mais positivista do que a condição pós-moderna? Precisamos começar a pensar no relativismo pós-moderno como uma forma limitada de consciência, pois sua heterodoxa negação do essencialismo é essencialmente ortodoxa, um mero *estilo de pensamento* convenientemente amnésico.¹² Mesmo que seus argumentos pragmáticos tenham manchado a reputação das narrativas-mestras – a revolução, as massas, as utopias – como os *grands récits* da História, o mundo pós-moderno adota um discurso embasbacado por um conjunto diferente de narrativas-mestras: a mídia, o espetáculo de massa, simulacros, o computador e a rede global. Tais contradições são infinitas. Em um cenário em que hipóteses utópicas e revolucionárias foram banidas por sua subjetividade, rótulos abstratos como o de “pós”, nesta condição enganosa,¹³ sobrevalorizam a objetividade e a racionalidade como panaceias para um admirável mundo novo. Por mais paradoxal que pareça, uma *nova hipostatização da utopia* emerge: um mundo unificado, o da globalização.

Um mundo sem utopias sociais, sem ética política ou esteticismo artístico, iria decerto parecer ter sido vagamente imposto como uma hipótese terrível que se desvanece com cada “ressurgimento”. O fim das metanarrativas também pode ser visto como uma indicação de um impasse que neutraliza tanto a verdadeira negatividade do passado como a falsa positividade do presente, Modernismo *versus* Pós-modernismo: “Mas estamos presos, neste respeito, entre duas épocas, a que está morrendo e a outra impotente para nascer”.¹⁴ Algumas utopias modernistas eliminaram a realidade, contorcendo seu impasse socioartístico em dois modos de pensar: o delírio positivo de que a renovação pode acontecer mesmo sem transformação social e a crença ingênua de que a sociedade burguesa pode ser aniquilada através de obras de arte negativas. Se concordamos que um estado de espírito utópico é incongruente com a realidade, então as incompatibilidades cotidianas que ocorrem na realidade latino-americana são confirmação de sua propensão para abraçar a natureza quimérica da esperança. E os latino-americanos não perderam a oportunidade de perceber a irrealidade do esquema visionário da vanguarda. Uma inversão semelhante com consequências igualmente profundas ocorreu durante a Renascença, quando pensadores como Sir Thomas More, Tommaso Campanella e Sir Francis Bacon criticaram o próprio espaço europeu de suas sociedades apresentando uma ordem impensável. Os lugares ideais sobre os quais escreveram o seu alerta sensível foram imaginados na América e chamados de *A Nova Ilha da Utopia*, *A Cidade do Sol* e *Nova Atlântida*.

O começo do Terceiro Milênio nos encontra acomodados na atividade ansiosa de um mundo administrado no qual a neutralização é universal e cuja realidade racional enfatiza o virtual ao ponto de exultação. *Inverted Utopias* é, portanto, uma provocação e não uma evocação. Contudo, a objetividade singular de seus desafios – comparações, semelhanças, oposições, descontinuidades – é subjetivamente plural, na medida em que esses estímulos reinterpretem o impulso

utópico da primeira metade do século XX na arte latino-americana. Mari Carmen e eu assumimos descaradamente que o ato de inversão – o retorno dos nós e tramas da utopia, seus significados ocultos – implica uma consciência anacrônica que não se resigna servilmente a um futuro enfadonho e conservador. De fato, a passagem sem imaginação de uma vida tão casta e resignada parece encaminhada para uma utopia de racionalidade, uma nova “falsa positividade [que] é o *locus* tecnológico da perda de significado”.¹⁵ Estar deslocado em um tempo absurdo como o nosso não é nada de alarmante. A negatividade real na qual o nosso “não lugar” [em grego, *ou-tópos*] ocorre nesta exposição é projetada para endossar nossa preferência pelo malfadado modernismo, ou então para escapar da neutralização. Sufocados pelos oxímoros de um pós-modernismo complacente e fartos de sua identidade inerte e vazia, estamos vivendo dentro dos limites sem definição da espera global, sem expectativa particular, em uma espécie de messianismo cibernético cujo cibermessias nunca virá.

A produção artística na arena contemporânea *não* recebe seu sentido da história da vanguarda. Talvez o oposto prevaleça e seja o presente que dá significado duradouro a esta história; tal inversão pressupõe a condição pós-moderna, que sutilmente se perpetua sob a marca distintiva de uma arte que insiste no *status quo*. Hoje parece não haver dúvida sobre o fim do alto Modernismo. Realmente morreu porque suas ambições eram inatingíveis e seu único encontro com o passado foi a liquidação sucessiva de suas inovações. Se esta afirmação parece verdadeira, também é parcial. Para constatar ambas, o novo conservadorismo socialmente barato, impassível e pragmático, assim como o apelo de senso comum de manifestações pós-modernas – arte adiante – são o suficiente para mim. A evidência é clara: “Entre os perigos enfrentados pela nova arte, o pior é a ausência de perigo”.¹⁶ Profundamente arraigada no contrário, uma das constantes que fundamenta o Modernismo chama a atenção para a essência volátil de sua inconstância. A melhor maneira de evitar a areia movediça desse assunto particular (que coisificou resultados em uma profusão de interrogações sociopolíticas e artísticas) foi responder a isso com uma exposição que reproduzisse o mesmo “espaço de risco”¹⁷ dentro do qual a vanguarda operava.

SUBVERSÕES

A “SUBLAÇÃO” LATINO-AMERICANA DO CÂNONE

Nós – pesquisadores e teóricos latino-americanos, artistas e a arte que criamos – viemos de uma tradição de mal-entendidos e contradições herdada dos tempos coloniais. Embora devamos permanecer fiéis a este legado de negatividade, devemos também reavaliar hoje todas estas preocupações à luz da normalidade hegemônica favorecida pela perspectiva submissa *pós-colonial*. Se pudermos entender que o presente é o *momento de redenção/resgate*, então seremos capazes de escapar da sina desta leitura *star-spangled*: estilo cheio-de-estrelas de pensamento redutor, uniforme e global para o qual a diversidade, em princípio, parece proibida. E tal constelação pode ser detectada através da consciência dos fatos da situação contemporânea. Em nosso continente, a chance de uma “tradição pioneira”¹⁸ sabotou a

memória armazenada das fobias subjetivas e estereótipos que se lhe opunham. Em vez da “antitradição” e do “antiacademicismo” que a arte europeia suportou durante as primeiras décadas do século XX, os artistas pragmáticos de nossos países invalidaram tais manias incuráveis através de uma noção invertida de enorme inserção atual. Nesta reversão estava implícita uma salvaguarda: uma arte que reintegraria os antigos valores e culturas nativos americanos que nunca estiveram em vigor durante os períodos colonial e pós-independência. Além disso, a própria vanguarda representava uma “tradição” completamente nova. E esse era o seu ponto de partida bilateral.

A tarefa de redenção/resgate com a qual agora estamos sobrecarregados é a recuperação dos pedaços críticos do passado, e isso significa enfatizar o positivo dentro do negativo. A redenção pode ser vista como um foco renovado na tradição, mas apenas quando “apreende a contradição do real”¹⁹ e empreende uma releitura dialética do presente. Como Walter Benjamin nos avisou: “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”.²⁰ Tal crítica – que aplicamos às tendências latino-americanas de vanguarda nesta exposição – não é messiânica; sua única promessa aponta para sua dúvida corrosiva de que não esteja, na verdade, perseguindo uma sombra. Longe de conservadora, sua visão, para mais uma vez emprestar as palavras de Benjamin, não pode sucumbir a “um processo de empatia [com a ‘genuína imagem histórica’ do passado] cuja origem é a indolência do coração, *acedia*”.²¹ Os criadores latino-americanos viram esse anseio por identidade redentora como o um acidente vital embora cheio de consequências: a vanguarda. Esta tendência paradoxal, que expôs duramente a falibilidade da lógica estética e a identidade das contradições, revelou a origem de sua mobilidade como a essência da consciência; em outras palavras, não foi casual.

No pensamento dialético, o mito da história como mudança progressiva precisava ser desmantelado enquanto “verdade”, e a própria história era apenas tolerável como uma mera *ideia de significado* – isto é, como um conceito crítico que desmistifica o presente. Na filosofia de Platão, “ideias” consideradas como verdade aparecem nos fenômenos. Benjamin inverteu Platão para argumentar que os fenômenos aparecem como verdade nas ideias. Assim, se as “ideias” estavam relacionadas a fenômenos como as constelações estão às estrelas, então Benjamin procurou a redenção capturando esses elementos para estruturar uma ideia enquanto “constelação eterna”. Porém, o que é eterno sobre as ideias está relacionado com sua transitoriedade. Quando as constelações foram construídas a fim de aliviar os enigmas da filosofia idealista, os fenômenos (ou os “objetos”) se tornaram textos filosóficos, e os detalhes díspares, fragmentários e aparentemente indiferentes incluídos em seus “elementos” tornaram visível a verdade social. Além do discurso fragmentado dos manifestos – que foi justificado pelo impulso caótico pelo qual eles eram “organizados” – o *conteúdo de verdade* no âmago da vanguarda europeia era uma antinomia: a arte parecia exteriormente impossível apenas no momento, ao passo que era imanente perseguir a extensão total de seus riscos, pesquisa, experimentação e, em alguns casos, destruição. Eis a sua existência contraditória. Por via de objetos irreverentes e performances mordazes, os artistas de vanguarda exigiam que sua

revolta tivesse substância; em outras palavras, eles almejavam uma quimera. Consequentemente, a vanguarda tentou se revelar como “a autêntica consciência de uma época” irreconciliável “em que a possibilidade real de utopia (...) converge com a possibilidade de catástrofe total”.²² Por outro lado, tal compulsão para a negação do existente nunca obstruiu a realidade imediata dos latino-americanos; sua barricada particular era tradição inescapável.

Nenhuma estratégia de redenção negativa ou “resgate” jamais tencionaria preservar o passado por uma questão de princípio. A necessidade de legitimidade dos latino-americanos era certamente uma característica afirmativa e imprevisível que não combinava com a negatividade do modelo inicial. Sua oposição aos padrões de “tradição” e quadros de referência estagnados não permitia a preservação de nada por si só. A questão-chave que nossos precursores teóricos levantaram foi: como poderia uma ideologia compelida a abandonar a tradição – da doença contagiosa dos manifestos futuristas às manifestações generalizadas do Dadá – preservá-la e convertê-la? Para os latino-americanos, a resposta não foi óbvia porque a criação não pressupunha o reagrupamento direto de elementos incapazes de vincular a sociedade ora à literatura, ora às artes visuais. Se a novidade tivesse prevalecido de forma independente, então os trabalhos inovadores que nossos artistas fizeram seriam reduzidos a um *continuum* não dialético de desenvolvimento imperturbado. De fato, ser incapaz de minar as bases dessa tendência solidificada equivaleria, para os latino-americanos, a preservar o *status quo*.

O caráter negativo da dialética de Adorno é relevante; em vez de optar pela “sublação”²³ da diferença em uma síntese falsa, existia na tensão entre os extremos. Porque apenas justapunham elementos contraditórios, as imagens dialéticas somente podiam refletir paradoxos em vez de criar conceitos. Na medida em que Adorno também podia entender a interioridade da teoria de Benjamin, sua ideia de “redenção”²⁴ significava uma “sublação” dialética. Implica um ponto de vista de redenção por meio do qual a transitoriedade é afirmada como o fator essencial tanto na natureza quanto na história. Porque sua essência é mudança, esta substância efêmera pode ser entendida como uma fonte de sofrimento e esperança. A vanguarda incorporou essa origem; por um lado, o sofrimento insuportável da história europeia, por outro, a esperança perdida da natureza utópica de suas obras de arte. Aliás, “caso a utopia da arte se tornasse real, a arte atingiria o seu final temporal”.²⁵ Os vanguardistas latino-americanos tentaram “resgatar” elementos cruciais tanto do passado (pré-hispânico) quanto do presente (modernista) nos parâmetros liberadores da *sublação* [*Aufhebung*], um termo de difícil tradução sucinta cunhado por Georg W. P. Hegel que significa simultaneamente “preservação” e “negação”.²⁶ Para os latino-americanos, a tradição não só envolvia os elementos do passado como de fato transformá-los em todos os três sentidos deste termo: preservando, negando, e indo além. Carecendo de legitimidade, nossos artistas estavam esculpindo um futuro – um interrogativo e investigativo futuro em que a *sublação* do cânone era uma resposta autêntica, uma necessidade de redenção/resgate dentro de narrativas históricas e circunstâncias artísticas assaz diferentes.

A “redenção” como *sublação* era um alvo em movimento, o único

capaz de inter-relacionar o conflito do *status quo* interno da arte em nossa região com o desafio provocado por manobras artísticas externas. Em 1927 o crítico cubano Martí Casanovas foi enfático: que “o caminho para a redenção” atravessado por uma *nova arte* implicava “uma inclusão continental, uma ambição para superar o local”. Sem dúvida, os casos paradigmáticos da *sublação* latino-americana do cânone são a ideia de antropofagia cultural desenvolvida pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade (1928) e o “conceito de *universo analógico*” (1942) de Torres García. Para de Andrade, *sublação* em termos de canibalismo não é a morte e/ou refutação de um contendedor determinado (negação). Em vez disso, a sua “antropofagia” implica um confronto em que o consumo ritual de carne modernista se destina a assimilar e incorporar todos os seus atributos notáveis (preservação). O canibalismo cultural aventado também visava recombinações partes para construir novas tradições ou reparar o *status quo* herdado do colonialismo (indo além). Em suma, antropofagia significava seja a “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem”, seja “a idade de ouro anunciada pela América”. Em contraste, o artista uruguaio – para o qual a reintegração de culturas pré-colombianas era igual ao retorno a uma ordem universal e cósmica – combinava sua “busca pela América” com sua posição “de que o retorno à tradição do continente começa agora”; por conseguinte, os elementos do passado não eram preservados automaticamente. A procura de Torres García por essência e verdade implicava a passagem destas através da negação e do ir além. Então ele ficou ciente da *sublação*: “Esta é uma razão que serve de alicerce para cortar nossos laços com a Europa, como uma tentativa tanto para *perpetuar* a cultura nativa como para *repudiar* a cultura bastarda que tomou conta do nosso continente”. Estes artistas abordaram a *sublação* em termos de mudança que se estende através do tempo; portanto, mudaram de um contexto sincrônico a um diacrônico. E aqui a constelação de Cognição (do modelo) e Reconhecimento (de diferenças) está em vigor, comportando-se como tese e antítese simultaneamente.

Inverted Utopias – uma exposição em que os latino-americanos fazem a “sublação” do lugar-comum do modelo de vanguarda primordial – incorpora, assim, um conjunto de dilemas que *questionam* se a ideia de tradição deve ser vinculada a um *continuum* obrigatório; que *neutralizam* toda a negatividade incongruente de um movimento livre, descontínuo e assistemático; e, finalmente, que *invertem* códigos, princípios e relações a fim de resistir aos estereótipos de uma moda tão dominante como essa. Para nossos artistas, não foi fácil conciliar as diferenças com uma tendência que era irreconciliável consigo mesma – isto é, com a história e com a civilização. A civilização ocidental havia se perdido e a própria história tinha chegado a um impasse; então, produzir arte de vanguarda se tornou um esforço para os latino-americanos negociarem uma saída. Somos esclarecidos pelo conhecimento de que a mais vaga memória desse impasse ainda está viva: “Talvez essa história de colapso seja a história das justificações da arte, o seu verdadeiro progresso”.²⁷ A este respeito, a apreensão de nossos artistas sobre as erodidas censuras da tradição, que eles expressaram em seus contrapostos trabalhos em curso, foi realmente oportuna.

Utopias invertidas: o artista como teórico

Na minha interpretação teórica geral da vanguarda latino-americana, bem como no aspecto particular desta exposição, os termos *sublação* e “utopias invertidas” são um só. Mesmo quando estes teores que antagonizam as chamadas culturas-espelho já não refletem sobre o passado, eles continuam a especular sobre as miragens do presente. A arte vanguardista era uma realidade irreconciliável que foi, no entanto, reconciliada na América Latina; por conseguinte, especulação significava um espaço reflexivo onde mediação, meditação e risco se fundiram. Paradoxalmente, enquanto mediadores, os manifestos além de outros escritos colidiram deliberadamente com o espírito vanguardista de improviso, e subsequente *élan* não intencional e impulsivo, em alguns dos trabalhos. A crítica desafiadora exercida de forma artística pelos latino-americanos foi além do que suas propostas postulavam, foi multicentrada. E essa situação tensa não provém apenas de uma interação rigorosa entre teoria e práxis; é também enfastiada com perguntas entre a cruz da inversão e a espada da utopia.

Além disso, o caráter perturbador do movimento foi incentivado pelo vinho do debate positivo transformado em vinagre: seu desejo de controvérsias. Em sua interpretação polêmica, os manifestos funcionam de modo desestruturado ou não funcional como *instruções para conduzir uma arte fora de controle*.²⁸ O aparecimento de teorias antes da sua produção artística poderia absolutamente confirmá-las como sendo, se não “falsas”, verdadeiramente problemáticas, uma vez que se torna necessário verificar a conscientização dessa mediação. O verdadeiro conteúdo de textos e manifestos é, em grande parte, ambíguo, na medida em que estes tentam agitar o estado existente das coisas (a característica invertida de sua desesperança) através de algo tão inexistente quanto uma postulação teórica (a natureza utópica de suas esperanças). Portanto, a mediada e meditada labuta crítica dos criadores latino-americanos correu o mesmo risco que nossa exposição assume.

A arte movida por manifesto não só suspeita da audácia da contradição como, na verdade, caracteriza os fundamentos de *Inverted Utopias*, particularmente no que respeita a um par de elementos intimamente relacionados. Primeiro, porque a maioria dos artistas aqui representados engendraram suas próprias teorias, o artista como teórico é a chave para nossa leitura atípica do Modernismo latino-americano. Segundo, tudo o que importa, em última análise, é se o potencial teórico imaginativo desses artistas poderia ser evidenciado em sua práxis. À medida que tentamos capturar o ímpeto incansável desta tendência evasiva, temos de manter ambas as extremidades do escopo – a teoria e a práxis – ao alcance, um nexos que talvez dependa da flexibilidade do plano implementado. Assim, um chamado para declarações vinculativas desprovidas de sistemas também deve ser um chamado para constelações em mudança. Proteger e afirmar, desafiar e alterar o dado (Utopia, ou o que-ainda-não-existe) foi uma das mais imaginativas cifras de contenção manifestadas pelos latino-americanos e pode ser tomado como um comentário artístico adequado sobre sua *constelação do existente*.

Sua ideia invertida de *methexis* – ou a participação compassiva da negatividade da vanguarda – foi, sem dúvida, uma crítica oblíqua e

nossa contribuição mais positiva para a dialética do processo. Além disso, suas teorias – dotadas de elucidações profanas do pensamento resistente – abrangem o potencial inerente a qualquer obra artística que é produto de intuição, experimentação, risco e, inevitavelmente, erro. Para estes casos, o esquema viável de realidade que esta mostra executa em suas constelações sugere seu caráter adorniano inicial como “combinações experimentais” [*Versuchsanordnungen*].²⁹ De acordo com isso, muitos dos artistas aqui reunidos foram constantemente reordenados, interconectados e realocados em diferentes constelações. Muito além da teoria, quando vistas de outros sistemas solares ou galáxias, as “nossas” constelações serão, na verdade, outras. Uma vez que esta exposição está em harmonia com tais versões, inversões e subversões – estas em total desarmonia (mas sempre inter-relacionadas no seu desarranjo) – de uma arte que, não sendo cópia, está localizada em uma constelação de elementos historicamente em mudança, ela também contempla sua tarefa como “um criptograma da essência histórica da realidade”.³⁰ É uma qualidade oculta, cuja especificidade reside na configuração relacional difusa e precária amplamente conhecida como vanguarda. Ocultas de maneira enigmática, tais noções de Adorno são codificadas nos documentos seguintes.³¹

Dogma e Resistência

Como sugerido na tensão inerente a seu título, esta constelação oscilou entre os polos das verdades originais e absolutas do dogma e a ideia relativa de *resistência* formulada por nossos precursores de vanguarda. A questão principal aqui não é como nossos artistas se interessaram pelas possibilidades impostas pela autoimagem da vanguarda, mas sim como utilizaram uma lógica de desvio para contornar e contrariar seus procedimentos iniciais e, conseqüentemente, aumentar a probabilidade de um movimento vanguardista de pleno direito no atraso de seus países. Problemático para eles, contudo, foi a discrepância entre os novos meios do cânone de vanguarda (“o espírito construtivo”, “*el plasticismo puro*”) e o remoto fim de uma tradição que considerava a inovação uma possibilidade limitada, se não exausta (“uma clareza e profundidade perdida há quatro séculos”).

Como David Alfaro Siqueiros enfatizou nesse seu manifesto de 1921, o futurismo, apesar de todo o seu dinamismo, era inaceitável, porque suas *forças emotivas* “ingenuamente tentaram esmagar o processo inexorável da tradição”.³² Para os latino-americanos, a “tradição” não deveria ser negada de maneira abstrata; era necessário criticá-la à luz da situação atual, pois somente o tempo não fornecia nenhum critério. Em seus primeiros manifestos publicados em catalão (1917), Torres García elogiou *o novo artista* como “um receptor extremamente sensível” capaz de revelar “a chamada essência plástica do tempo”.³³ Ao longo de seus escritos sobre a evolução do plasticismo, ele ressaltou que “quando forma, valor e cor são considerados por si só, sua geometricidade se harmoniza”.³⁴ Se o tempo é adaptabilidade, então o mestre uruguaio equacionou geometria com inteligência; por conseguinte, abriu o caminho para a arte construtiva que conceberia uma década depois, assim como para as abundantes teses

sobre o universalismo construtivo que formulou nos anos 1940.

Para os pioneiros latino-americanos como ele e Siqueiros, a devastação provocada pela Primeira Guerra Mundial – bem como pelo pessimismo cínico da arte – poder-se-ia tornar positiva se usada para construir uma nova ideia de tradição. Em 1921, talvez ecoando as ideias que este e Torres García compartilharam em Barcelona – o “presentismo”, o “universalismo”, o “puro plasticismo”, a “estrutura geométrica da forma” e, em essência, o “espírito construtivo” – Siqueiros reivindicou o direito à recuperação da “vitalidade construtiva” que se tinha extraviado ao longo dos séculos, frisando ter havido “o caminho nebuloso do erro”. O erro foi ignorar a importância do passado (arte primitiva, *l'art nègre*, culturas pré-colombianas) na presente implementação de uma ideia de tradição mediante a qual a vanguarda gerou uma mudança. Ambos os artistas lidaram com as ruínas das constelações históricas por trás das fachadas da realidade e da psicologia do Novo Mundo. E ambos fizeram isso simplesmente porque sua atitude positiva havia desenterrado a negatividade. Para eles, ser um artista implicava, portanto, uma tensão entre *dogma e resistência* que tendia a causar uma ampliação híbrida de perspectivas. Nas propostas iniciais de Torres García (1917), o conselho era “Sentir o universal”;³⁵ na resposta quase imediata de Siqueiros (1921), “Rejeitemos teorias ancoradas na relatividade da ‘ARTE NACIONAL’. UNIVERSALIZEMO-NOS!”.

Universal e Vernáculo

As contradições são mentiras de identidade assim como verdades negativas. Portanto, contradizer a negatividade da vanguarda é um gesto positivo que merece atenção em vez de alarme. A ideia de um universalismo vernáculo implica – entre outras oposições estranhas – um cosmopolitismo nativo ou, melhor, uma renovação ancestral. Através da literatura e de leituras “carnavalescas” do momento, os artistas latino-americanos procuraram sinceramente pesar os prós e os contras, o absurdo universal que eles herdaram da vanguarda (uma equivalência equívoca), com seu próprio sentido vernáculo de equilíbrio (a identidade do não idêntico). Essa atitude foi mais poli-cultural do que artística e não refletiu nenhum complexo de inferioridade; com efeito, foi um ato de ampla assimilação no qual os antropófagos brasileiros devoraram o canibal dadaísta.

Oswald de Andrade, percebendo que a arte contemporânea estava condenada ao cinismo, propôs inflexivelmente uma estratégia: “a contradição permanente”.³⁶ Ao abraçar este conceito, ele se identificou com uma mentira relativa. (O mesmo é verdade para o poeta argentino Oliverio Girondo, que já tinha jogado farpas com sua “simpatia pelo contraditório – sinônimo de vida” [1922]).³⁷ De Andrade foi tão crítico da arte dessa época que a espirituosa inventividade de sua negação se tornou uma verdade absoluta: o universalismo não é nada mais do que o produto de interesses particulares. Sua busca por novidades europeias evoluiu para uma descoberta da América ancestral, e sua voracidade sacrílega de cultura moderna o consumiu até ao miolo. A ideia de um canibalismo cultural utópico não foi apenas um reflexo de diferença; foi também a reinvenção de uma identidade não

idêntica. Estando ciente do obstáculo que as “sublimações antagônicas trazidas pelas caravelas de Colombo” apresentavam à sua liberdade, de Andrade propôs uma inversão: “Não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo”. Por olhar cinicamente no espelho cultural, percebeu que sua fisionomia crítica era a mesma, porém invertida: “A transformação permanente do tabu em totem. Antropofagia”. Na alma resistente desse corpo de trabalho brasileiro, algo se desenrolou como sacrossanto: como universal acima, portanto vernáculo abaixo. Não era uma cultura-reflexo, ele visava uma reflexão na cultura.

Ainda que desfocada por uma visão imaginária, a cultura-espelho reverte a imagem de uma constelação onde a energia estimulante do vernáculo coexiste com a universalidade inexistente da neutralização. Eis outro aspecto utópico da vanguarda latino-americana: já não tolerava nada universal na forma de um imediatismo irrefletido. A antropofagia de Andrade é inquestionavelmente um *método de sublação*, pois contém uma metáfora orgânica que engaja a disputa, fusão e reverente assimilação do inimigo sagrado (o cânone modernista). E suas oposições teóricas não refletem as limitações do alto Modernismo, mas de uma realidade em que a variante brasileira estava testando uma saída diferente. Na medida em que esta variante negou “o que foi feito” e acabado, foi capaz de *resistir* às relações tensas entre dois polos, embora nos termos céticos da sua contradição permanente. Uma nova disposição faz uma constelação de *como é* o equivalente do canibalismo artístico e de *como possivelmente seria* o equipolente da antropofagia cultural. Portanto, uma constelação do universal e do vernáculo requer a evasão de dois extremos enviesados: o parcial e o imparcial.

Lúdico e Lutuoso

Esta constelação deve ser interpretada como uma teia compacta na qual a história universal é circunscrita não só a um universo esmagado e feito cacós, mas também a uma rede em cujos fatos legíveis da realidade estão escondidos os fatores indecifráveis. Escusado será dizer que o mundo é ilegível e governado precisamente por esse negativo universal do absurdo, ilustrado aqui em imagens dialéticas de jogo e morte, brincadeira e melancolia. Esta constelação visa, portanto, vincular grupos que, embora informalmente, emitiram uma crítica desafiadora através de sua forma. De “uma devoção existencial compartilhada”,³⁸ na Argentina, a “uma espiritualidade sociológica”,³⁹ no México, os artistas iconoclastas concordaram com Luis Felipe Noé que “uma sociedade de ordem-aberta” era oportuna.⁴⁰ Por conseguinte, eles executaram a informalidade de sua forma como uma maneira de desviarem a atenção do público do patético *spleen* geral e se divertirem com um *ideal* particular. A natureza compassiva de sua participação na história negativa do Modernismo é remanescente do plano de ação de Baudelaire, no qual “o tenebroso” era o pano de fundo comum, onde o mal floresce. Sua utopia negativa foi então traduzida em refutação.

A cor em questão é uma de vazio, não branco, mas fossento. A negatividade – ausência, abertura, o próprio vácuo – emerge como o elo que conecta todos estes criadores. O nada envolvido é coitado desespero social, contrabalançado pela ideia espirituosa do coletivo. Ao

longo dos anos 1960, uma geração lutou com estratégias de dissonância, a característica do moderno. Esta constelação prevê um campo de força ulterior, no qual o conceitualismo expandiu a crise da forma para uma crise de significado. Embora seus manifestos constituam teoria, em nenhuma circunstância a exigência historicista ou o caráter eterno das obras foram definidos. O objetivo de *Los Hartos* [Os Enfastiados], fundado no México por Mathias Goeritz (1961), conscientes de que os trabalhos mais notáveis da história eram aqueles em que o artista estava menos envolvido, era “desinchar a arte”. Ao mesmo tempo, o grupo venezuelano *El Techo de la Ballena* se tornou consciente de que “a arte do nosso tempo é trágica, em constante estado de autoconsumo”,⁴¹ e transformou a refutação da violência e da anarquia em uma tática inegavelmente positiva: *provocação* como uma ferramenta para a pesquisa humana: lúdica e infrutífera, lutuosa e significativa. Sabendo que participar na tragédia é obedecer a oráculos, esta geração denunciou a atmosfera sufocante dos anos 1960 e sobreviveu sob essa profecia atacando arte apolínea em termos dionisíacos. Na Venezuela, se voltou contra o cinetismo, o tema predileto oficial da doutrina desenvolvimentista desde a década anterior.

Na arte moderna, a crueldade e sua capacidade aguda de transformar o terrível em forma podem ser vistas dialeticamente apenas como possibilidades sutis de verdade social. Se a arte contemporânea é o resultado de um pacto demoníaco com a entropia, nada melhor do que assumir o controle do caos que organiza seu *status* irrestrito. O apocalipse antiestético de Noé, por exemplo, revela o sentido latino-americano de humor negro, pois seu argumento incisivo é ambíguo e – longe de escárnio – filosoficamente fundamentado. Por um lado, ele sabe que “criar uma estética do antiestético é ir contra todas as pequenas ordens”;⁴² por outro, sua ferramenta mais precisa até a data é sua convicção de “caos orquestrado”. Em uma posição implacável contra o idealismo, a *Antiestética* de Noé (1965) anuncia sua razão de ser: “dividir o conceito de unidade”. Isso significa rejeitar formas harmoniosas e fechadas porque diminuem a natureza expansiva e fragmentária da realidade. No entanto, o absurdo e o caos causam sempre sua categoria formal de *resistência* – um pré-requisito para uma obra de arte de sucesso, se quiser evitar afundar ao nível do lúdico esvaziado – para atingir o ponto abismado de luto.

Progressão e Ruptura

O único *continuum* que os latino-americanos estabeleceram em relação à tradição de vanguarda foi um constante questionamento, (re)elaboração e até mesmo ruptura que definiram a história da arte construtiva contra a sua própria natureza. Métodos geométricos e construtivos configuram esta constelação em mudança, mas o que ali estava realmente em jogo levou esses pontos luminosos um passo adiante. O *Manifesto neoconcreto* brasileiro (1959) assumiu a mais radical “posição em relação à arte ‘geométrica’ não figurativa (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm)”. Para seu teórico, Ferreira Gullar, a única maneira de negar a validade de atitudes artísticas tecno-positivistas era abranger a linguagem estrutural da nova plasticidade e a crença de que “o vocabulário ‘geométrico’

que esta usa pode expressar realidades humanas complexas”, como Piet Mondrian, Kasimir Malevich, Nikolaus Pevsner, Naum Gabo e outros tinham demonstrado. E, desde suas peças iniciais, Lygia Clark havia tentado (re)formular o espaço, porém não a composição dentro dele: “Comecei com geometria, mas estava procurando um espaço orgânico onde se poderia entrar na pintura”.⁴³ Assim, em uma sociedade de sensibilidade profanada, a arte geométrica se tornou algo social. A arte tem sido inserida na sociedade de maneira mais ampla; porém, se a arte não objetiva a sua *resistência social*, então vira mercadoria. Em outras palavras, na era da tecnologia, “o associal da arte é a negação determinada de uma sociedade determinada”.⁴⁴ Nossos artistas mantiveram sua contradição viva *resistindo* a tais determinações. Sob a objetiva e crescente legitimidade da produção, os latino-americanos estavam reforçando a subjetividade: geometria como agente humano, sensível.

Se os neoconcretos do Rio de Janeiro levantaram a questão da *expressão* (1959) e do sensorial,⁴⁵ também perceberam que, na Europa, a evolução da abstração geométrica havia chegado a um impasse. Como seu manifesto afirma, “as chamadas formas geométricas” tinham perdido a objetividade da geometria ao se transformar em “veículos para a imaginação”.⁴⁶ Uma década antes, outro experimento com progressão e ruptura havia se enraizado nas margens do rio da Prata e foi expresso na revista *Arturo* (1944). A primeira manifestação deste projeto de longo prazo – que se tornou o Grupo Madí – foi a articulação, por Carmelo Arden Quin, de duas questões principais. Primeiro, se a história é um *continuum*, então os artistas são separados por *espaços ascendentes* em que “a história não se repete; se corresponde”.⁴⁷ Segundo, a *expressão* artística promove repetidamente um primitivismo natural que deve “ser substituído por INVENÇÃO” – isto é, por uma nova e científica forma de primitivismo. Gyula Kosice, um membro-chave do grupo, se preocupou em superar o determinismo e a justificação na arte; ele concebeu “apenas tensão” e apostou em “o valor da imagem por si só”.⁴⁸ Estas frases são resumidas no termo *arte concreto-invención*, que eventualmente se tornou o título de outra revista. O objetivo de Madí era duplo: “SUBVERTER valores que até agora foram preponderantes em expressão, representação e magia, criando novos valores de presença”. E, em oposição à pintura e escultura estáticas, propôs como “INVENÇÕES absolutas de MADÍ” a pluralização e sistematização das artes visuais, o quadro irregular e a articulação de objetos cujo gênero é ambíguo. Isto explica por que os artistas latino-americanos vinculados a essas tendências inventaram um dispositivo crítico para evitar a ideia conveniente de “continuidade”, de “progressão”, que o historicismo reforçou.

Uma das definições mais simples do concreto é o aspecto autorreferencial das obras de arte. Em seus primeiros ensaios em *Cercle et carré* (1930), Torres García salientou que “a representação é o polo oposto da sensibilidade construtivista”. Embora imerso na criação da ordem e no espírito de síntese, essas “formas de pensamento” também expressam sua consciência de outra comparação óbvia: “Para o naturalismo, a pintura é um meio; para o construtivismo um fim em si mesmo”. Em meados dos anos 1940 – duas décadas antes de Frank Stella criar suas telas desquadradas – Madí rejeitou a

concepção “janela” da pintura, alegando que a história da arte havia sido expressa por tal regularidade ortogonal: “MADÍ destrói o TABU DA PINTURA, rompendo com a moldura tradicional”.⁴⁹ Para Rhod Rothfuss, a autonomia da arte não poderia ser confinada a uma forma de quatro lados que “inevitavelmente reduzia [pintar] a fragmento”. Em 1944, escreveu que a margem ativa da tela em suas *molduras recortadas* é o oposto de “uma pintura com uma moldura regular [que] sugere uma continuidade” e definiu a natureza concreta do que estava propondo: “Uma pintura deve começar e terminar em si mesma. Sem continuidade”. Pouco tempo depois disso, em São Paulo, o grupo *ruptura* (1952) rompeu enfaticamente com a tradição: “a história deu um salto qualitativo: não há mais continuidade!”.⁵⁰ O principal teórico do grupo, Waldemar Cordeiro, focalizou suas ideias sobre *arte produtiva* (1956) como uma negação por um lado (“Não há expressão de um objeto, mas sim o objeto de uma expressão”) e uma afirmação por outro (“Não há sensibilidade artística. Apenas a obra de arte é artística”).⁵¹ A melhor maneira de entender este salto qualitativo é examinar artistas desta constelação no contexto das constelações por vir.

Vibracional e Estacionário

A utopia da arte cinética existe na constelação de cinestesia fugaz e obras de arte estacionárias. Na América Latina, este fenômeno se originou no início dos anos 1930 com a também quimérica ideia de um *exercício plástico* que poderia ativar o legado futurista de dinamismo cinematográfico dentro da moldura tradicional e da rigidez muralista. Em seu manifesto de 1933, Siqueiros, Antonio Berni e outros pintores denunciaram o que eles perceberam como o anacronismo flagrante do futurismo: “Utilizamos equipamentos porque o único veículo de expressão para a arte dinâmica é necessariamente mecânico. Por não terem entendido isso, os italianos futuristas morreram erguendo uma teoria abstrata do movimento”.⁵² Eles também escarneceram o “caixão [de] pintura de cavalete” dos futuristas e teorizaram o “espectador dinâmico” que atingiu sua maior e mais concreta ilustração no mural da escadaria para o Sindicato Mexicano dos Eletricistas (Cidade do México, 1939), de Siqueiros. A equipe de 1933 apelou para uma mudança do empreendimento miserável de obras individuais à “ação coletiva”; para “uma qualidade pré-concebida gerada por fotografia e cine-foto para torná-la mais fácil de popularizar”; e, finalmente, para a ideia de um “múltiplo uso dinâmico da perspectiva visual”. As equipes de Siqueiros em Los Angeles (*América Tropical*, 1932) e Buenos Aires (*Ejercicio Plástico*, 1933) conceberam seu trabalho em harmonia com a arquitetura existente. No entanto, inverteram o foco da câmera – “Em vez de uma rota lógica, o caminho do espectador dinâmico através do trabalho foi nossa circulação construtiva” – e deixaram o espectador estático (o “cadáver acadêmico”) para trás. Em outras palavras, o dinamismo futurista não alcança a cinestesia: “os ‘enemigos’ do anacronismo”... morreram anacronicamente.

Nos anos 1950, o cinetismo venezuelano pôs em movimento a imagem de uma vibração estática cuja tensão visual emergiu através da

interação tanto do suporte quanto do espectador. Do vibracionismo (1918) do uruguaio Rafael Barradas – um precursor do cinetismo ainda na tela – ao “estado vibratório”⁵³ provocado pela “repetição [serial]”, teoria posta em prática pelas peças de Jesús Rafael Soto, oscilam polos opostos em um *continuum* secreto. Piet Mondrian havia atingido os limites da bidimensionalidade “produzindo uma vibração” nos pontos em que as verticais e as horizontais se intersectam, e Soto levou esse problema a resoluções muito diferentes. Outro venezuelano, Carlos Cruz-Díez, associou vibração com a tensão que se desenvolve no dinamismo entre formas e contraformas, as quais “se movem da agressividade gerada pela vibração para sucessivas escalas de entonação policromática”. Eis a “retinalidade”, aquele tipo de movimentação que processa o olho. As obras cinéticas organizam aquilo que ainda não está organizado; em outras palavras, sua estrutura (o pedaço de matéria) sugere *o que ainda não está estruturado* (o campo de força da vibração imaterial). A objetividade, o epítome da racionalidade introduzida pela abstração geométrica, é exposta como irremediavelmente subjetiva em seus objetivos de longo prazo. De fato, por via da vibração, os nossos artistas de vanguarda latino-americanos fizeram da *sublação* o escopo utópico da abstração geométrica.

As reivindicações teóricas de Siqueiros dos anos 1930 estavam entre as mais destemidas de nossas utopias vanguardistas; ao energizar o mural através de novas técnicas, como foto-documentação e filmagens, aspiravam a revolucionar o afresco medieval. Seu *Ejercicio plástico* era, portanto, “uma pintura polifacetada em ação ao vivo”. Essa oposição equaciona a originalidade potencial da cópia em uma época de reprodutibilidade técnica – ou seja, a aceitação inédita do “multiplicável” como uma criação autônoma. Trinta anos depois, as teorias de “arte monumental e multicópia” de Siqueiros⁵⁴ – expressas em um chamado aos artistas plásticos da Argentina e Uruguai para produzir uma arte mural de grande apelo às massas (1933), ecoaram em Paris. Liderado no início dos anos 1960 por Julio Le Parc, o GRAV (*Groupe de Recherche d’Art Visuel*) explorou a ideia de “objetos multiplicáveis” a fim de negar a existência de uma obra de arte única, enquanto aplicava uma nova situação visual baseada tanto no campo de visão periférico como na *instabilidade óptica* para atrair o envolvimento ativo do espectador. Embora suas abordagens à arte estejam separadas por um número considerável de anos, Siqueiros e Le Parc compartilham terreno comum que é incontestável. Mais do que qualquer outra tendência, a proposta cinética visa – como uma mônada – “um campo de forças e uma coisa”⁵⁵ ao mesmo tempo – isto é, “o resultado de um processo e o dito processo em estado de repouso”. E aqui mais uma vez é o paradoxo do deslocamento do *espectador dinâmico* e do lugar onde a obra de arte está instalada: uma cinestesia fugaz e a natureza estacionária destas obras – sejam murais, estruturas cinéticas, coloritmos, fisticromias ou cromossaturações.

Óptico e Tátil

Em uma sociedade não tradicional – como a dos anos 1960 – toda a tradição estética *a priori* é tema de debate. Valores como a arte formalista, o *establishment* e os costumes sociais foram profundamente

alterados por novos métodos, mídia, tecnologia, refutação e demonstrações. Contudo, a revolução do que é possível (na qual o impossível não seria mais adiado) foi incapaz de atingir suas vastas expectativas utópicas. No Brasil, durante as décadas de 1950 e 1960, credos artísticos como a “representação”, a “figura” e o “objeto” foram derubados. De fato, o crítico Mário Pedrosa e o poeta Ferreira Gullar estavam engajados em um debate teórico que ajudou a gerar uma mudança radical; seu trabalho foi essencial para artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica. Na verdade, a teoria do não objeto de Gullar envolvia uma nova tradição de “transformação espacial” em que o artista estava isento de vínculos estabelecidos: “O fundo sobre o qual se percebe o não objeto não é o fundo metafórico da expressão abstrata, mas o espaço real – o mundo”.⁵⁶

O que estava para acontecer no neoconcretismo brasileiro durante esses anos envolvia a experiência velada de uma transformação espacial mais profunda. Na medida em que a obra de arte estimula o impermanente – mutável como as constelações –, sua ausência de materialidade depende do acaso. Ou seja, a obra de arte se transforma em um campo imprevisível de estímulos, para percepções visuais e táteis em que a qualidade corpórea *do háptico* é contrabalançada pela virtude espiritual *do óptico*. Através de diálogo intensivo com a teoria de Gullar, Clark eliminou suas dúvidas existenciais, escrevendo breves manifestos sobre a filosofia *do aqui-e-agora*, a casa corpórea, a interioridade cósmica: “Recusamos o espaço representativo”.⁵⁷ Em um mundo exausto pelo vácuo de seus absolutos, sua poética elogiava o relativo; o que é novo implica o fugaz, o “*precário*, valores estáticos estão ultrapassados”; de fato, ela enfatizou “a ação de fazer, o agora que transcende para o próprio significado da ação pura”.⁵⁸ Portanto, *agir pela ação em si* se tornou o lema desta geração e vincula esta constelação à que segue. Ao enfatizar demais o tempo presente, Clark desenvolveu “arte sem arte” e Oiticica teorizou uma arte na rua ou “antiarte aparecendo ao acaso”;⁵⁹ e isso, juntamente com outras abordagens, lança as bases para a arte conceitual latino-americana. Sua percepção da inadequação da arte no mundo movente é evidência clara da *desestetização da arte*.⁶⁰

Depois que Oiticica escreveu seu *Esquema geral da nova objetividade* (1967), ele manteve em mente a ideia de uma *obra aberta* para que pudesse se concentrar na “participação ativa do espectador nesse processo. O espectador é necessário para que a obra faça sentido, é por isso que esta é uma *obra aberta*”. Sem marginar-se a teoria do *espectador dinâmico* siqueirana, em *Opera aperta* (1962), Umberto Eco discutiu a abertura das obras de arte – ou, em outras palavras, sua relação crítica com o que havia sido previamente aceito.⁶¹ Fundamental para isso são ideias como o “campo das possibilidades” e a “configuração dos estímulos”, que convidam à interação complexa capaz de superar a rigidez dos sistemas clássicos. A geração de Clark e Oiticica via o movimento como um todo, como um breve momento de acaso multidimensional. Assim, sua negação da completude emergiu como algo que era verdadeiramente significativo. Estimulados por um paradoxo, aspiravam a ser “como” o real: duração absoluta, puro devir. Aliás, contrariamente às visões estéticas da época, acreditavam que “o todo” poderia ser esboçado na

fragmentação de suas partes – isto é, “o agora”. A arte era entendida enquanto *mnemósine* perceptual, como uma memória que faz o momento se destacar não em obras de arte, mas em participação. Clark não propôs arte pura, mas a pureza do acto(ação) pelo qual o corpo (transformado em não-objeto) se torna a tela, o suporte, os materiais. Arrebatada pela dinâmica de uma época reativada pela simultaneidade, a estética havia perdido sua função e pedia para ser fisicamente deslocada para algo tão imaterial quanto o tempo e o espaço. Talvez como um último apelo antes de ser encerrada.

Crítico e Engajado

Que a estética se tornara obsoleta era um fato; o que não é fatal envolve (até hoje) o fim peremptório da arte e suas instituições. Em sua depreciação da arte, os artistas ainda não haviam renunciado ao *status* “artístico” – um anseio irrenunciável de prestígio ancestral contradizendo o foco inovador –, pois sem esse chamariz de condição ostentosa, a arte teria de mudar seu nome. A natureza “estética” da arte era uma carga negativa ligada a um absoluto, a um ideal ou, em suma, ao sublime – todos os quais são conceitos antiquados “ainda baseados na transcendentalidade”,⁶² como Oiticica declarou em seu *Esquema* de 1967. Os latino-americanos queriam se livrar desse absoluto. Assim, a *dessublimação* se tornou seu objetivo conceitual, em vez da “desmaterialização” de uma arte que, apesar de seu idealismo, ainda é inconscientemente baseada em objetos (papéis, documentos, fotos etc.). Quer sejam imagens digitais, mensagens codificadas ou conceitos escritos, todos os “materiais” usados pertencem ao domínio material. Ironicamente, toda a forma de arte contém um ingrediente que é negado ou repellido; neste caso, o ingrediente é simples matéria.

Em Buenos Aires, uma negação semelhante – embora ambígua – estava em andamento no trabalho de artistas vinculados ao teórico Oscar Masotta. Esses artistas consideravam a prática de vanguarda apenas um híbrido de gêneros. Mas, em vez de acontecimentos, procuravam “a possibilidade de *sua própria negação*: os antiacometimentos”,⁶³ nos quais era desencadeada uma ágil e não comunicacional negatividade de nexos. A palestra de Masotta “*Después del Pop, nosotros desmaterializamos*” (1967)⁶⁴ – um título tirado de El Lissitzky (1927) – foi seminal para o recém cunhado grupo *Arte de los medios* [de comunicação]. Suas atividades de 1966 evidenciavam duas questões: eles “defendiam uma estética antióptica e antivisual: a ideia era construir objetos que falassem, não para os olhos, mas para a mente. O título do ‘trabalho comunicacional’ destacou a tensão na procura de *materiais imateriais*, de ‘contra-coisas’, se me permitem a palavra”. Essa teoria foi reforçada com trabalhos midiáticos que antecederam o famigerado artigo, hoje canônico, de Lucy R. Lippard sobre “A desmaterialização da arte” (1967).⁶⁵ Antes da eclosão anglo-americana do conceitualismo, argentinos e mais tarde brasileiros, nunca tinham usado esse termo. Na verdade, a rubrica “conceitual” da arte está enraizada em tendenciosa engenhosidade: preconceito de que toda arte anterior foi concebida *sem um conceito*, produzida como mera intuição, como se fosse simplesmente extralógica.

Quando Oiticica se referiu a “obras inacabadas” cuja abertura estabelece seu próprio caráter irrestrito, não estava evocando obras passadas *transcendentais*, mas a criação de “novas condições experimentais em que o artista assume o papel de ‘licitante’, ou ‘promotor’, ou até mesmo ‘instrutor’”.⁶⁶ Qualquer artista desafiador articula constantemente as questões mais improváveis de uma proposta individual e a probabilidade de uma resposta coletiva. Em nossos países, a teoria da recepção ocorreu (por motivos de autoritarismo) entre a recusa de ser claro, *o críptico*, e o desejo (participante, ideológico e político) de ser compreendido, *o engajado*. Este foi apenas um aspecto da história reversível destes países sulamericanos, que foi justificado por ditaduras e ataques, pela censura e pelo exílio. A arte estava imbuída dessa tensão, que atingiu seu auge no conceitualismo, em cujo hermetismo o enigmático não significava o ininteligível, mas que os fins – isto é, as obras de arte – se apresentam sob a qualidade de possível. Ou seja, foram substituídas por meios conceituais onde, ao invés de objetivos, “aparecem só possibilidades; esquemas vazios de obras” que tomam o lugar das próprias obras.⁶⁷ O grupo Tucumán Arde lutou contra esse impasse ao conceber “a criação estética como uma ação violenta e coletiva”.⁶⁸ O efeito social da arte é obviamente controverso; que as obras de arte de fato intervêm politicamente é duvidoso. O modelo de uma *possível práxis*, em que algo da ordem de um sujeito coletivo se constitui, é incerto se não desconectarmos a realidade da arte. Eduardo Favario, membro de Tucumán Arde, abandonou sua própria “proposta teórica”⁶⁹ para se juntar à guerrilha do ERP com as quais morreu anos depois. Por outras palavras, quando a intervenção política acontece, ela permanece periférica à obra. Pelo menos nessas primeiras práticas latino-americanas, o conceitualismo testou – seja para o bem ou para o mal – esse pano de fundo radical da realidade.

Coda

Do alto Modernismo às vanguardas tardias, uma das maiores conquistas da arte foi ressaltar um elemento reflexivo. *Inverted Utopias* enfatiza a contribuição latino-americana para esta constelação final. Acredite-se ou não, nossos artistas olharam obsessivamente para o conceitualismo como uma saída do esoterismo incurável da arte.⁷⁰ Muito tempo se passou desde que Roberto Jacoby propôs pela primeira vez “um modo de pensar sobre a arte” (1966). Mais de três décadas depois, o tempo se tornou um desafio que exigiu objetividade conceitual. Contrastar as obras dos anos 1960 com os ressurgimentos do conceitualismo hoje (seja em performance, instalação ou vídeo) sugere que o presságio de Stéphane Mallarmé sobre seu futuro (1897) era obrigatório, pois ele o compreendia como “*UMA CONSTELAÇÃO fria de olvido e dessuetude*”.⁷¹ A mesma configuração relacional poderia cifrar o risco da produção atual: “nada ou quase uma arte”.⁷²

Notas

- 1 RAMÍREZ, Mari Carmen; OLEA, Héctor *et al.* *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. Houston/Londres: The Museum of Fine Arts (Houston)/Yale University Press, 2004, 586 p. e 92 documentos.
- 2 RAMÍREZ, Mari Carmen; OLEA, Héctor. *Versions and Inversions: Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*. Houston: MFAH, 2006, 303p.
- 3 ADORNO, Theodore W. Constellation (1966). In: *Negative Dialectics* (Tradução de E. B. Ashton). New York: Continuum, 1973 (reedição), p. 162.
- 4 *Ibid.*, p. 163.
- 5 ADORNO, Theodore W. Art's Self-Evidence Lost (1970). In: *Aesthetic Theory* (Tradução de Robert Hullot-Kentor). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997 (reedição), p. 2. Versão em castelhano de Fernando Riaza. La pérdida evidencia del arte. In: *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980, p. 10.
- 6 Argumentei este ponto em El género sui generis. In: *Negatividad y poéticas*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1992, pp. 264-78. As principais questões teóricas deste ensaio são baseadas em minha tese de doutorado sobre leituras comparadas da vanguarda literária latino-americana.
- 7 ADORNO, Theodore W. Constellation, op. cit., p. 165. Explorando o conteúdo das obras de arte, o dialético retorna ao termo “compór” como um viés positivista estabelecido por Max Weber e o coloca de acordo com a “Origem do drama trágico alemão” de Walter Benjamin (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, 1927-28), em cujas investigações metafísicas o próprio conceito de “verdade” é tido como uma *constelação*.
- 8 ADORNO, Theodore W. Constellation, op. cit., p. 164.
- 9 Desde seus primeiros ensaios, Adorno integrou o “movimento entre extremos” que era, na sua opinião, característico das ideias musicais de Arnold Schönberg, cujo desenvolvimento era estruturalmente análogo à sua própria pesquisa dialética. Ver *Der dialektische Komponist* [O compositor dialético], panfleto sobre o sexagésimo aniversário de Schönberg (1934); republicado em *Impromptus: Zweite Folge neu gedruckter musikalische Aufsätze* (1968; Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969). [Impromptu: segundo episódio de ensaios musicais reimpressos].
- 10 BÜRGER, Peter. The Avant-Garde as Self-Criticism in Bourgeois Society [A vanguarda como autocrítica na sociedade burguesa]. In: *Theory of the Avant-Garde* (1973). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 22.
- 11 ADORNO, Theodore W. Isms as Secularized Schools. In: *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 25. Em castelhano: Los *ismos* como escuelas secularizadas (1980), op. cit., p. 42.
- 12 EAGLETON, Terry. Ambivalences. In: *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996, pp. 25, 56. Ideias como o “pós-colonial” circulam a esmo num mundo mercantil e hipercolonizador.
- 13 Em *The Decline of Modernism* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1992), p. 32, Peter Bürger escreve que “as profundas mudanças econômicas, técnicas e sociais podem ser observadas quando comparadas com a segunda metade do século XIX, mas o modo de produção dominante permaneceu o mesmo: apropriação privada da mais-valia produzida coletivamente”.
- 14 EAGLETON, Terry. Histories. In: *The Illusions of Postmodernism*, op. cit., p. 91.
- 15 ADORNO, Theodore W. The Concept of Harmony and the Ideology of Closure. In: *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 159. Concepto de armonía e ideología del conjunto armónico (1980), op. cit., p. 210.
- 16 ADORNO, Theodore W. Dialectic of Integration and the “Subjective Point” (1997), op. cit., p. 29. Dialéctica de la integración y del *punto subjetivo* (1980), p. 46.
- 17 OLEA, Héctor. Espacio de riesgo. In: *Negatividad y poéticas*, op. cit., pp. 367-79.
- 18 “Talented criadores na América [Latina] estão sendo chamados a se tornar pioneiros da tradição”, escreveu José Vasconcelos em “Arte Creador”, Lima, dezembro de 1916; publicado em *El Monismo Estético: Ensayos*. Ciudad de México: Editorial Cultura-Imprenta Manguía, 1918, p. 45.
- 19 BÜRGER, Peter. Walter Benjamin's Redemptive Critique. In: *The Decline of Modernism*, op. cit., p. 26.
- 20 BENJAMIN, Walter. Theses on the Philosophy of History (1940). In: *Illuminations/Walter Benjamin* (Traduzido por Harry Zohn). New York: Schocken Books, 1969, p. 255.
- 21 *Ibid.*, p. 256.
- 22 ADORNO, Theodore W. The New, Utopia and Negativity. In: *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 33. “Novedad, Utopía, Negatividad”, (1980), p. 51.
- 23 A dialética negativa de Adorno usa de modo geral o termo hegeliano “*Aufhebung*”. Trata-se de uma exaltação do assunto via negação ou reposicionamento; implica uma purificação do processo inteiro e cujo questionamento se preserva como um elemento parcial da síntese.

- 24** A fim de evitar conotações celestes, Adorno, com precisão linguística, usou o termo alemão realista *Rettung* [resgate], no qual as ideias de emancipação e libertação eram acessíveis, em vez do mais espiritual *Erlosung* [redenção], que poderia ser percebido idealisticamente.
- 25** ADORNO, Theodore W. The New, Utopia and Negativity. In: *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 32; “Novedad, Utopía, Negatividad”, (1980), p. 51.
- 26** BUCK-MORSS, Susan. Benjamin’s Theses on History. In: *The Origin of the Negative Dialectics: Theodor W Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York: Free Press, 1977, p. 170.
- 27** ADORNO, Theodore W. Paralipomena. In: *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 315; (1980), “Paralipómena”, (1980), p. 409.
- 28** OLEA, Héctor. El género sui generis, op. cit., p. 268.
- 29** Na verdade, Adorno tomou emprestado o termo da teoria do teatro épico de Bertold Brecht. Ele o vinha usando desde que escreveu sua dissertação na Universität Frankfurt am Main em 1931. Ver “Die Aktualität der Philosophie”, reimpresso no vol. 1 de *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann, 23 vol. (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970).
- 30** ADORNO, Theodore W. Paralipomena. In: *Aesthetic Theory* (1997), op. cit., p. 286. “Paralipómena” (1980), p. 372.
- 31** Esta exposição foi reduzida de sua implementação original (*Heterotopias: Medio siglo sin lugar, 1918-1968*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000-2001). Deve-se – no caso desta constelação – à dificuldade de empréstimo de obras fora da Espanha. Contudo, a importância dos documentos da constelação ausente (Dogma e Resistência) e sua disseminação não poderiam ser ignoradas. Foi, portanto, a decisão da nossa curadoria tornar as bases destes documentos acessíveis em língua portuguesa.
- 32** SIQUEIROS, David Alfaro. Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana. In: *Vida Americana. Revista norte, centro y sudamericana de vanguardia*. Barcelona, n. 1 (maio 1921), pp. 2-3; *Inverted Utopias* (2004), pp. 458-59 (doc. no. 5).
- 33** TORRES GARCÍA, Joaquín. Art-Evolució (a manera de manifest). In: *Un enemic del poble. Fulla de subversió espiritual*. Barcelona, n. 8, novembro de 1917, p. 1. *Inverted Utopias* (2004), pp. 456-57 (doc. no. 2).
- 34** TORRES GARCÍA, Joaquín. Plasticisme. In: *Un enemic del poble. Fulla de subversió espiritual*, op. cit., p. 1. *Inverted Utopias* (2004), pp. 457 (doc. no. 3).
- 35** TORRES GARCÍA, Joaquín. Consells als artistes. In: *Un enemic del poble. Fulla de subversió espiritual*, op. cit., p. 1. *Inverted Utopias* (2004), pp. 456 (doc. no. 1).
- 36** ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, n. 1, maio de 1928, pp. 3 e 7. *Inverted Utopias* (2004), pp. 466-67 (doc. no. 12).
- 37** GIRONDO, Oliverio. Carta abierta a “La Púa”. Prefacio de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, con acuarelas del autor. Argenteuil: Imprimerie Coulouma, 1922. *Inverted Utopias* (2004), pp. 462-63 (doc. no. 8).
- 38** SANTANTONÍN, Rubén. Hoy a mis mirones. In: *Collages y cosas*. Buenos Aires: Galería Lirloy, 1961. *Inverted Utopias* (2004), p. 479 (doc. no. 25).
- 39** GOERITZ, Mathias. *Estamos hartos...* (Panfleto). Ciudad de México: Galería Antonio Souza, octubre de 1961. *Inverted Utopias* (2004), p. 479 (doc. no. 24).
- 40** NOÉ, Luis Felipe. El caos como estructura. In: *Antiestética* (1965). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1988, pp. 193-202. *Inverted Utopias* (2004), pp. 481-82 (doc. no. 29).
- 41** EL TECHO DE LA BALLENA (grupo). Parecería que todo intento de renovación (...). In: *La esfera*, Caracas, março de 1961. *Inverted Utopias* (2004), p. 484 (doc. no. 34)
- 42** NOÉ, Luis Felipe. Estética de la antiestética (1988), op. cit., p. 57. *Inverted Utopias* (2004), p. 481 (doc. no. 29)
- 43** Lygia Clark citada por Guy Brett. Lygia Clark in Search of the Body. In: *Art in America* 82, n.º 7, 1994, p. 61.
- 44** ADORNO, Theodore W. Double Character of Art: *Fait Social* and Autonomy. In: *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 226. Em castelhano: “Duplicidad del arte: hecho social y autonomía (1980), op. cit., p. 296. Fartamente apropriado *pro domo sua* pela crítica de arte argentina Marta Traba (omitindo sempre fontes e notas), o conceito de “resistencia” é vertebral na teoria adorniana (passim). Julga ele que a grande contribuição da obra não é a sua comunicação com a sociedade, mas projetar o caráter mediato da sua resistência.
- 45** GULLAR, Ferreira *et al.* Manifesto neoconcreto. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, março 22 de 1959 (Suplemento dominical), pp. 4-5. O autor escora o seu argumento do *quase-corpus* fenomenológico (indistintamente, umas seis vezes) frisando-o com o termo de menor sensação possível: “transcendência”.
- 46** *Ibid.* *Inverted Utopias* (2004), pp. 496-97 (doc. no. 50).
- 47** ARDEN QUIN, Carmelo. Invención. In: *Arturo*. Buenos Aires, n. 1, 1944. *Inverted Utopias* (2004), pp. 491-92 (doc. no. 43).
- 48** KOSICE, Gyula. Arte abstracto. In: *Arturo*. Buenos Aires, n. 1, 1944. *Inverted Utopias* (2004), p. 492 (doc. no. 44).

- 49** ROTHFUSS, Rhod. EL MARCO: Un problema de la plástica actual. In: *Arturo*, Buenos Aires, n. 1, 1944. *Inverted Utopias* (2004), pp. 490-91 (doc. no. 42).
- 50** CORDEIRO, Waldemar *et al.* Manifesto ruptura. In: *Exposição do grupo ruptura*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, dezembro de 1952. *Inverted Utopias* (2004), p. 494 (doc. no. 47).
- 51** CORDEIRO, Waldemar. O Objeto (arte produtiva). In: ad: arquitetura e decoração. São Paulo, n. 20, novembro-dezembro, 1956. *Inverted Utopias* (2004), p. 494 (doc. no. 48).
- 52** SIQUEIROS, BERNI, SPILIMBERGO *et al.*, *Ejercicio Plástico*, folheto (1933). Buenos Aires. *Inverted Utopias* (2004), pp. 499-500 (doc. no. 51).
- 53** SOTO, Jesús Rafael. Fragmento de una realidad infinita. Entrevista com Ariel Jiménez. *Inverted Utopias* (2004), p. 507-12 (doc. no. 59).
- 54** SIQUEIROS, David Alfaro. Un llamamiento a los plásticos argentinos. In: *Crítica*. Buenos Aires, junho 2 de 1933. *Inverted Utopias* (2004), pp. 500-01 (doc. no. 52).
- 55** ADORNO, Theodore W. The Artwork as Monad and Immanent Analysis. In: *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 179; Em castelhano: “La obra de arte como mónada y el análisis immanente” (1980), op. cit., p. 237.
- 56** GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. In: *Jornal do Brasil* (Suplemento dominical). Rio de Janeiro, novembro 21 de 1960. *Inverted Utopias* (2004), pp. 521-22 (doc. no. 70).
- 57** CLARK, Lygia. Nós recusamos (...). In: *Lygia Clark* (1966). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 30; *Inverted Utopias* (2004), p. 526 (doc. no. 75).
- 58** CLARK, Lygia. Um mito moderno: A colocação em evidência como nostalgia do cosmos. In: *Lygia Clark* (1965), op. cit., p. 29. *Inverted Utopias* (2004), p. 525 (doc. no. 74). Ambas referências. A ideia do “transcendente” aventada por Ferreira Gullar marcou o grupo, embora fique fora de lugar aqui para uma ação instintiva.
- 59** OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade, Parte V. In: *Nova objetividade brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967. *Inverted Utopias* (2004), pp. 523-24 (doc. no. 72).
- 60** Conspicuamente enfatizada em certas obras da década de 1960, essa perda de essência artística foi identificada por Adorno através de um neologismo: Entkünstung. Hullot-Kentor traduziu isso para o inglês como deaestheticization (*desestetização*). Ver ADORNO, Theodore W. Deaestheticization of Art: Critique of Culture Industry. In: *Aesthetic Theory*, op. cit., p. 16. “Pérdida de la esencia artística; Crítica de la industria de la cultura” (1980), p. 30.
- 61** ECO, Umberto (1962). *The Open Work* (Tradução de Anna Cancogni). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989 (reedição).
- 62** Oiticica parece questionar aqui os seus colegas neoconcretos; ver notas 43 e 56.
- 63** JACOBY, COSTA, ESCARI. Un arte de los medios de comunicación (Panfleto). Buenos Aires, julio de 1966. *Inverted Utopias* (2004), pp. 530-31 (doc. no. 81).
- 64** MASOTTA, Oscar. Después del Pop nosotros desmaterializamos. Conferencia en el Instituto Torcuato di Tella. Buenos Aires, julio 21 de 1967. *Inverted Utopias* (2004), pp. 532-33 (doc. no. 83).
- 65** LIPPARD, Lucy R. [e CHANDLER, John]. The Dematerialization of Art (1967). In: *Art International* 2, n. 2, 1968, pp. 31-36. Nota: A autora não o inclui na capa do artigo nem do livro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object: 1966-1972*. Nova York: Praeger, 1973.
- 66** OITICICA, Hélio. Esquema geral (...). (1967). Parte VI. *Inverted Utopias* (2004), pp. 524-25 (doc. no. 73).
- 67** ADORNO, Theodore W. “Paralipomena”, in *Aesthetic Theory*, p. 296; “Paralipómena” (1980), p. 386.
- 68** FERRARI, RENZI, FAVARIO, GRAMUGLIO, ROSA *et al.*, *Tucumán Arde* (Manifesto em panfleto apresentado em Rosario. CGTA, setembro de 1968. *Inverted Utopias* (2004), pp. 530-31 (doc. no. 85).
- 69** FAVARIO, Eduardo. *Una acción* (Panfleto distribuído em Rosario). Ciclo de Arte Experimental, 1968. *Inverted Utopias* (2004), pp. 530-31 (doc. no. 88).
- 70** Talvez ecoando *Entkünstung*, o termo de Adorno cunhado pela perda da essência artística ou “desestetização da arte”, Bürger cunhou o termo *Esoterisierung der Kunst* em “The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas”, *New German Critic* 22, University of Wisconsin-Milwaukee (Inverno de 1981): p. 20.
- 71** MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés*. Paris: Cosmopolis, 1897. Publicado em inglês como *The Throw of the Dice* (Tradução de Henry Weinfield. Berkeley: University of California Press, 1994), p. 144. Há a versão em português de Haroldo de Campos: “UMA CONSTELAÇÃO/ fria de olvido e dessuetude/ não tanto/ que não enumere/ sobre alguma superfície vacante e superior/ o choque sucessivo/ sideralmente/ de um cálculo total em formação. CAMPOS, Haroldo e Augusto de; PIGNATARI, Décio. Um lance de dados. In: *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva/ EDUSP, 1975, p. 173.
- 72** MALLARMÉ, Stéphane. Préface. In: *Un coup de dés*, op. cit., p. 122. Em inglês: Preface. In: *The Throw of the Dice*, op. cit., p. 155.