

COMO A ARTE CONTEMPORÂNEA DE TUCUMÁN QUESTIONA A NOÇÃO DE “TUCUMANO”

Bruno Juliano

Universidad Nacional de Tucumán

Alex Martoni

Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO

Este artigo tem por objetivo refletir sobre as singularidades da produção artística contemporânea de Tucumán, província situada no noroeste da Argentina, a partir da noção warburguiana de cultura como contaminação. Na medida em que essa produção esteve marcada por uma forte relação entre imaginário do artista e a geografia andina, buscaremos propor a noção de *imagenes-pedra* como forma de questionar a concepção de

identidad tucumana em favor de um modo mais complexo de pensar, historicamente, a tradição artística de Tucumán; um modo fortemente marcado pela sobrevivência (*Nachleben*), o que nos permite pensá-la sob a perspectiva das noções warburguianas de obra de arte como sintomatologia da cultura e da montagem como modo de construção de uma história dos intervalos.

Palavras-chave: Arte contemporânea de Tucumán. *Imagen-pedra*. *Identidad tucumana*. Cultura como contaminação. Montagem.

Introdução

*¿Qué poeta no está habitado por
los poemas no escritos todavía?*

César Aira

A produção artística contemporânea da província de Tucumán – situada no noroeste da Argentina – da última década¹ parece ser fortemente marcada por descontinuidades, interrupções, contaminações de tempos, nas quais sobrevivem imagens alheias a uma proximidade temporal e/ou espacial. Nesse sentido, propomos, neste artigo, pensar a arte contemporânea de Tucumán dentro de uma perspectiva histórica para indagar os aspectos mínimos que podem nos abrir ao tempo das sobrevivências (*Nachleben*) das *imagens como fantasmas*², isto é, daquelas imagens que se constituem como sintomatologia de uma cultura: as obras, enquanto imagens, quebram o relato da história para sobreviver diante de nós como *montagem da memória*. Nesse sentido, consideramos que a proposta do *Atlas Mnemosyne*, do historiador da arte alemão Aby Warburg, revisa a história da arte como disciplina e propõe um novo paradigma tanto para o historiador quanto para o leitor da montagem dos interstícios. Esta operação nos abre a uma experiência descontínua do local, a partir da qual tentaremos visibilizar imagens dialéticas que nos permitam fazer surgir formas de sobrevivência (*Nachleben*) de experiências relacionadas à ideia de uma *identidad tucumana* que coloquem em questão a própria categoria de *tucumano* ou a suposta presença de “traços de *tucumaneidad*” na produção artística atual em Tucumán.

Diante desta complexidade e da impureza das obras-imagens, consideramos que é imperativo questionar os métodos a fim de se pensar uma memória das imagens, proposta que nos leva a uma aproximação com a obra de Aby Warburg, de seus escritos, anotações e projetos inconclusos; de leituras que revisam seu trabalho; e das práticas artísticas e curatoriais contemporâneas inspiradas em sua forma de conceber a história das imagens. Nesse sentido, aproximar-se de Warburg significa tangenciar suas intenções e intuir uma “teoria” que emerge no esboço de uma “metodologia” de trabalho que, embora não tenha sido definida explicitamente, pode ser intuída a partir de suas reflexões; um “método” que é construído a partir de suas iniciativas enquanto gladiador nas arenas de combate da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*. Inspirados por esse *curador dos intervalos*, tentaremos, na mesma vereda aberta por Warburg,

¹ Esta temporalidade é proposta como um recorte provisório e parcial que se refere ao momento de realização das peças e dos projetos artísticos, os quais compõem, por sua vez, uma história dos intervalos fundada em múltiplas referências anacrônicas que torcem o tempo até despedaçá-lo.

² “La historia de la humanidad es siempre historia de fantasmas y de imágenes, porque es en la imaginación donde tiene lugar la fractura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición. Las imágenes son el resto, la huella de todo lo que los hombres que nos han precedido han esperado y deseado, temido y rechazado. Y puesto que es en la imaginación donde algo como la historia se ha hecho posible, es también en la imaginación donde ésta debe decidirse de nuevo una y otra vez” (Agamben, 2007, p. 53).

realizar uma montagem das imagens de Tucumán em uma trama plausível de ser revisada e reorganizada, a partir da qual poderemos propor algumas intuições sobre as produções artísticas atuais da província.

1. Problemas acerca da *identidad tucumana*

O que define, instaura e circunscreve a *identidad tucumana* ou os traços de *tucumaneidad* nas produções de artes visuais contemporâneas de Tucumán? Inscritas em uma tradição historiográfica clássica, isto é, a partir de uma abordagem cronológica que procurar replicar termos e sínteses oriundos dos movimentos artísticos europeus e norte-americanos projetados no plano local, há numerosas tentativas de discutir a suposta existência de uma arte *tucumana* própria, singular e distinta. Esse impulso, presente em textos acadêmicos, na imprensa, em catálogos e projetos expositivos, se fundamentam na existência de elementos vinculados, principalmente, com as tradições folclóricas do noroeste argentino ou com a pintura da paisagem local. Essas noções, ainda vigentes, estão presentes em projetos expositivos recentes como a mostra *El paisaje dentro del paisaje. Paisajistas del siglo XX*, curada por Silvia Leonor Agüero em novembro de 2006 no Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo E. Navarro, e em textos revisionistas, tal como o caso do capítulo “Notas para la historia de un pasado cercano (1958-83)”, de Alejandra Wyngaard, que integra a publicação *Manual Tucumán de arte contemporáneo: hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI*, compilado por Carlota Beltrame e publicado em 2011, no qual se lê:

Estos artistas representan al Tucumán de entonces. Defensores de lo telúrico, lo vernáculo y lo regional, priorizan el arte en relación al terruño y amaban lo folklórico cultivando una manera de hablar que daba constantes muestras de “tucumanidad”. Virtuosos, talentosos, de gran destreza en el manejo de las técnicas, hacían gala de una diaria ejercitación. Consecuentemente eran figurativos, pues provenían de una formación clásica y académica admirando a sus maestros, por quienes sentían un respeto reverencial. Por esta razón, los artistas de los tardíos años 50 y comienzos de la década posterior no produjeron rupturas, por el contrario, es posible sostener sin temor a equivocarnos que fueron continuadores fieles de aquella tradición (Wyngaard, 2011, p. 35).

Em oposição a essa perspectiva, outra abordagem reivindica uma internacionalização das práticas artísticas que colocariam em dúvida a noção de *arte tucumano*:

No hay, pues, arte tucumano, a menos que pretenda reducirse a la enumeración de estereotipos o lugares comunes; o a una mirada eurocéntrica preocupada siempre por descubrir exotismos de toda especie.

Con la generación del 90, el arte ingresa al mundo y comienza a salir de la provincia.

Esta es la característica más saliente. Si la generación del 80 comete el parricidio, si sus integrantes se confunden inmediatamente durante los años 90, es la generación del 90 la que abre sus puertas, finalmente.

Piénsese lo siguiente: de razonar en términos de experimentación, de búsquedas plásticas, se pasa a actuar decididamente en las apropiaciones en esa área de fronteras (Figuerola, 2005, p. 124).

A proposta de ruptura com a categoria *lo tucumano* nas artes visuais se fundamenta aqui em uma abertura dos limites geográficos da província, o que implica, por sua vez, em um refúgio para a validação dessas produções em outras práticas artísticas, também hegemônicas e instauradas a partir dos centros: sob o horizonte pós-estruturalista e noções como da citação ou a apropriação, Jorge Figueroa analisa as incursões de artistas na fotografia, na *performance* e a videoarte, entre outros, e mais adiante sugerindo ecos *pop* nas produções de artistas tucumanos³, o que especificaria o parricídio dos professores iniciado pela geração precedente.

Em “Del karaoke poshistórico. Notas sobre Tucumán y la resurrección considerada como una de las Bellas Artes”, artigo de Aldo Ternavasio publicado em *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los años 90 al 2010* – uma publicação editada no ano de 2010 pelo Fondo Nacional das Artes que compila em forma de índice obras de artistas contemporâneos da Argentina – o ensaísta define o artista de Tucumán como um *artista-ready-made*, porquanto produz como obra suas *escenas-ready-made*:

Hacemos [ficcional a voz desses artistas] estos objetos, estas acciones, estas intervenciones, estas apropiaciones, estas instalaciones, etc. Al hacerlo, creamos una escena y con ella nos creamos como artistas. Ésta es, finalmente, nuestra obra: el *ready-made* de la escena en la que nos creamos como artistas contemporáneos (Ternavasio, 2010, p. 52).

Nesta cena, encontram-se, segundo Ternavasio, a tradição dos mestres e as práticas contemporâneas:

La figura del maestro se disuelve hasta infiltrar la totalidad de lo real. El maestro nos rodea y nos impregna: es la época, y para serle fiel necesitamos denegar la fidelidad que le debemos. Esta denegación es, según me parece, el núcleo más productivo e inquietante de la tradición poshistórica que se inicia en la provincia hace unos quince años. Ahora bien, ¿qué vemos desaparecer al pasar de una escena a otra? La condición de posibilidad de las fantasías parricidas, pero también de las ilusiones libertarias antiedípicas. El escenario de las artes visuales *cuasi* locales, como un padre intangible –fuera de escena–, cría hijos amorosos, atentos y bien educados (Ternavasio, 2010, p. 52-53).

Para além das aberturas e das impossibilidades reivindicadas pelas citações, esses relatos se inscrevem em um mesmo tempo *eucrónico*, seguindo um modelo de harmonia e correspondência entre a obra de arte e a história. Frente a isso, cremos que uma história anacrônica da arte como sintomatologia da cultura poderia nos abrir a outra experiência temporal e espacial, na qual as imagens produzidas por outros artistas de Tucumán suspendam a narrativa no espaço de seus interstícios, nas margens deslocadas, onde acontece a montagem de fragmentos e também como um posicionamento na construção de uma história mínima em clave metonímica: uma postura frente à história a partir da periferia e uma opção pela espessura do relato das imagens para além do texto, aceitando que nunca acabamos nem acabaremos de matar nossos pais, que sobrevivem como

³ Nesse sentido, podemos mencionar o capítulo “El Pop que se piensa a sí mismo” incluído na obra anteriormente citada (Beltrame, 2011), assim, como os projetos expositivos “Escena Pop” (2007) y “Escena Pop 2” (2008), que ocorreram no *Museo de la Universidad Nacional de Tucumán* (MUNT).

fantasmas, nem acabamos, nem acabaremos de sair de nós mesmos nem de estar isentos do diálogo permanente com os outros e suas produções. Nesse sentido, procuraremos explorar imagens que se desgarrem da narrativa linear, evolutiva e causal.

2. Em direção à construção de um atlas

Ao nos afastarmos de um modelo historiográfico linear e evolutivo centrado nos modos de representação da identidade tucumana, impõe-se o desafio de pensar modos alternativos de conceber a arte da província de Tucumán: montar, ao fim e ao cabo, um atlas da memória das imagens produzidas pelos artistas de Tucumán.

A partir de um núcleo concreto de problemas, Warburg põe em funcionamento uma heurística sobre o fragmentário e o inconcluso na qual as imagens são latência e evidência dos intervalos de tempos que se voltam à materialidade de seu projeto, que consiste no estudo das continuidades, fraturas e sobrevivências da tradição clássica na mentalidade medieval e renascentista, através de um questionamento interdisciplinar que não tem a ver com a acumulação, mas com o agrupamento, a abordagem, a proximidade, em um campo de tensão esquizofrênico – singular e coletivo – do vazio, onde cada imagem abre interstícios que constituem o acúmulo de seu atlas da memória em oposição à grande narrativa linear da história da arte.

No momento de reunir e abordar as produções da arte contemporânea de Tucumán, pareceu-nos necessário assumir seus limites: em que medida um atlas e uma história da arte como sintomatologia da cultura podem contribuir na reflexão sobre a arte contemporânea? O que perdura do gesto warburguiano? Outros limites envolvem a escrita do relato sobre as imagens: como fazê-la? Qual deve ser a corporeidade da escritura sobre a arte e a história da arte sobre as imagens? O texto implica em si uma dinâmica de tempo linear que é impossível quebrar. Nesse sentido, esse aspecto se encontra em contradição com a dimensão da montagem de anacronismos a partir das imagens que nos propusemos a indagar em outros âmbitos de escritura, mais próximos à poética, ou à organização de índices, listas, arquivos, catálogos, o que propicia instâncias coletivas de escritura, que tendem a anular a voz de um único autor para construir um relato coletivo⁴.

Ao mesmo tempo, a década de referência nos demanda e determina um gesto performático de escrita sobre a contingência. Lembremos, como na perspectiva de Roland Barthes: “A palavra falada é irreversível, tal é a sua fatalidade [...] Ao falar,

⁴ Algumas dessas intenções estão latentes na arte abstrata em *Arte abstracto de Tucumán. Espectros*, projeto de pesquisa que ganhou um formato expositivo que recebeu a participação de 15 artistas nascidos em Tucumán, como Timoteo Navarro (1909-1965) a Hernán Aguirre (1993), desde Mariana Ferrari (1975) a Ana Won (1989) e que abordou a história da abstração em uma província hegemonicamente figurativa. A escrita desse relato, política e ideologicamente deslocado, foi delegada a 14 escritores convocados para uma publicação homônima que foi apresentada em 2018, onde se lê: “Pese a todo, el lugar de una curaduría heroica que construye la historia se quiebra en dos momentos. Uno, al montar la muestra en un lugar precario, complejo y lleno de fricciones. Y el otro, al convocar a escritores y poetas contemporáneos a *ficcionar* con sus textos el relato de las obras que conforman el cuerpo de la investigación, posibilitando una construcción colectiva de la historia, que será literalmente escrita por otros, entre muchos” (Juliano; Nieto, 2018, p. 40).

não posso usar borracha, apagar, anular; tudo que posso fazer é dizer; tudo o que posso fazer é dizer ‘anulo, apago, retifico” (Barthes, 2004 p. 93). Nesse sentido, o autor denominará como rumor o signo sonoro da linguagem. Barthes pensa, como antítese do rumor, o sussurro, entidade musical: “o rumor denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do barulho” (Barthes, 2004, p. 94). O espaço de quase silêncio, do silêncio amável e ameaçador, o quase silêncio onde acontece o encontro e o funcionamento do múltiplo e do diverso que se conjuga em uma grande engrenagem de relações. Buscamos, então, o sussurro do relato das imagens, um ruído irreconhecível que não chega a ser uma única voz, o sussurro da memória. Em diálogo com Harum Farocki, pensamos no balbucio que se torna retórica⁵, ou, como salienta Barthes, que “o rumor da língua forma uma utopia” (Barthes, 2004, p. 95). Nesse sentido, queremos assinalar como o sentido está no interstício, no quase silêncio; em um espaço que nunca é estático, mas que está sempre em tensão. Assim, o sentido irrompe como ponto de fuga do prazer. É essa consciência da escritura como sussurro que demanda uma revisão do marco epistemológico da história da arte enquanto disciplina tradicional, buscando questionar a noção de permanência que lhe é própria. O que se propõe, portanto, é realizar uma história da arte na perspectiva apontada por Georges Didi-Huberman sobre o trabalho de Warburg, a partir da qual se busca

[...] inventar un saber-montaje, tratándose de la historia del arte (...) renunciar de golpe a los esquemas evolutivos –y teleológicos– en vigor desde Vasari (...) renunciar a matrices de inteligibilidad, romper barreras seculares (...) crear, con ese movimiento, con ese nuevo «aspecto» del saber, una posibilidad de vértigo (Didi-Huberman, 2017, p. 21).

Vertigem da imagem: Warburg nos coloca no abismo da imagem e da disciplina, em um momento prévio ao golpe, na suspensão do salto no vazio de Ives Klein. Uma conjunção do tempo que pretende ser o messiânico: ser, estar, *permanecer*, onde passado-presente-futuro se figuram na memória da imagem. *Um modo de ser frente à história da arte em movimento*. Noção de movimento que tem, ao menos, uma dupla espessura na obra de Warburg. O movimento que se detém por um instante – gesto do *pathos* – na imagem que se torna fundamento de seu aparecer e, ao mesmo tempo, que redefine as abordagens e as aproximações do autor à memória das imagens: a montagem do movimento e através do movimento, a partir da qual nos resulta sugestiva a noção de “montagem de atrações”, na medida em que o movimento acontece na imagem como aspecto de alteridade, de estranheza que desencadeia e exige um movimento heurístico de montagem de intuições. Essa montagem da memória através das imagens constitui um espaço, o painel de um atlas, onde cada imagem é mobilizada pelo vazio: os intervalos, os espaços entre as imagens, provocam um fora de foco das margens.

⁵ “En la isla de edición se escribe un segundo guión en función de lo concreto y no de las intenciones. (...) En la isla de edición, cuando se adelanta o se retrocede la imagen, se aprende algo sobre la autonomía de la imagen. (...) En la isla de edición se produce el encuentro entre el trabajo y el sistema imperante. (...) [Finalmente.] En la mesa de edición se transforma un balbuceo en retórica” (Farocki, 2013, p. 79).

O que fazer frente à vertigem da história, ao sussurro do relato, à imagem em movimento? Mariposear, “Hablar a las mariposas» durante horas, en definitiva, ¿no es interrogar a la imagen como tal, la imagen viva, la imagen-aleteo que al sujetarla el naturalista con alfileres no hizo otra cosa que provocarle una necrosis?” afirma, mais adiante, Didi-Huberman. Philippe-Alain Michaud, nesse sentido, reivindica a dimensão do movimento para além das imagens, onde o espectador – historiador – artista –,

abandona la recepción pasiva para intervenir efectivamente en la representación planteando la cuestión del movimiento en un nuevo grado de interioridad (...) imágenes mentales: el movimiento no nace ya en adelante del despliegue de las figuras en el espacio sino en el encadenamiento de las imágenes que desfilan en el pensamiento del que mira (Michaud, 2017, p. 73).

Esta *perda da contemplação tranquila*, nas palavras de Warburg, demanda um modo de ser diante das imagens, que vêm diante de nós para nos encontrar em um espaço de relações inesperadas: daí a relevância do atlas das imagens como fonte inesgotável do devir da memória. Atlas que é revisado, visitado, reordenado, ampliado, editado. A ação do leitor-espectador não se esgota em nenhuma instância: a quietude aparente do objeto fotografado, a detenção sempre forçada da imagem nos coloca frente ao dilema do momento prévio e posterior, da sequência que parece exaurida. Assumir uma dimensão da história das imagens implica, nesse sentido, um projeto inconcluso, uma suspensão do tempo em um espaço de relações: estar frente à história como frente ao oráculo – ser heurístico –, se deixar ser interpelado pela imagem a partir de um pensamento sensível para ensaiar uma poética da memória; procurar um espaço da escritura no qual o estado da imagem preserve o máximo possível suas bordas fora de foco; não parar a imagem, não aprisioná-la entre alfinetes; deixar que a imagem se encontre e nos encontre em um estado de voo. *Falar com as mariposas*, ver como elas vêm a nós; contemplar o voo dos pirilampos frente às luzes ofuscantes da história, dos estados totalitários (Didi-Huberman, 2009). Nesse sentido, outra inquietude que reivindicamos em nosso trabalho é que sejamos, frente à obra, não só historiadores, mas também artistas. Devemos ser arrastados pelo movimento; ser, frente ao Laocoonte, parafraseando Didi-Huberman, mais Goethe e menos Winkelmann.

3. Imagens-pedra

Educação pela pedra

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta;
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la

*

Outra educação pela pedra; no Sertão
 (de dentro para fora, e pré-didática).
 No Sertão a pedra não sabe lecionar,
 e se lecionasse, não ensinaria nada;
 lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
 uma pedra de nascença, entranha a alma
 (Melo Neto, 2002, p.51)

O poema de João Cabral de Melo Neto realiza uma proposta inusual: a possibilidade de um aprendizado marcado pela assimilação das qualidades de uma pedra, tais como a concisão e a rigidez. Embora essa seja a vereda que o escritor pernambucano abre para pensar a impessoalidade da sua poesia e a dureza da alma do sertanejo, esses caminhos estão sujeitos a outras bifurcações, como, por exemplo, a possibilidade de pensar a capacidade de perfuração que uma pedra apresenta.



Figura 1. JULIANO, Bruno. *La imagen invisible (concepto espacial)*. 2017. Mural.
 Fotografia: Colección Museo Castagnino + Macro, Rosario

La imagen invisible (conceptospaziale) (**Fig. 1**) é um mural realizado a partir da ação de tirar, de uma parede, pedras cobertas com lâminas de ouro. A pretensão de modificar o valor real das pedras com a incorporação do tom dourado – cuja carga simbólica evoca o regime do sagrado ou a suntuosidade da nobreza – é anulada a cada golpe, configurando outro cenário, que surge da própria contingência da força exercida contra a parede. Nesse cenário, estão latentes a pedra, seu peso, seu poder destrutivo e, ao mesmo tempo, a natureza, o simbólico, a tensão e a pretensão abnegada; a abertura da imagem latente que evoca Lucio Fontana, seus *buchis* e *taglis*, e perfura o museu; os *anacronismos da imagem*: a iconografia medieval religiosa, a história da arte, a representação, o mural, o resto; elementos constitutivos de uma imagem que se suspende no espaço e no tempo e se inscreve em um presente perpétuo.

Dentro dessa perspectiva, parece-nos haver algo mais a se aprender com a pedra – para além das qualidades apontadas por João Cabral. Assim como a pedra perfura ou resulta da perfuração, há imagens cuja potência abre fendas na história.

As *imagens-pedra* se constituem, portanto, como aquelas imagens que golpeiam, que perfuram, que marcam e demarcam um ponto, um lugar que se constitui como evidência e presença de um recorrido: podemos observar o buraco como uma ferida, como uma demarcação ou como resto e, ao mesmo tempo, por um lado, intuir a ação prévia, isto é, o gesto que antecede a isso, e, por outro, identificar as trincas como aquelas que se abrem a partir do buraco. Nossa possibilidade de configurar uma montagem de imagens-pedra consiste em rastejar as trincas, permanecer nelas, na montagem delas, na montagem dos tempos que por elas são geradas. A imagem é, assim, pedra que abre a história, que a quebra. É pedra que brilha fulgurante e que se localiza no limite da cegueira e da visualidade sobreabundante. Sem contornos claros, as imagens-pedra emanam o relato quase invisível. *La imagen invisible (conzettospaziale)* não é ilustração. Não é alteridade ao processo de escritura. A peça é o mesmo, traduzido. A peça poderia ser o prelúdio deste artigo.

4. Painéis de imagens-pedra

A partir da concepção de *imagens-pedra* enquanto aquelas que apresentam a capacidade de perfurar as molduras de uma temporalidade linear imposta pelos discursos institucionalizados, propomos uma outra forma de montagem das imagens produzidas no âmbito da arte contemporânea de Tucumán. Nesse sentido, o aspecto para nós mais relevante deste trajeto é, assim como foi para Warburg o recurso à projeção de autocromos em sua conferência de 1912, realizar um exercício de montagem no qual a categoria “tucumano” se mostre insuficiente para definir a arte atual de Tucumán, tendo em vista que as imagens apresentam múltiplas referencialidades temporais. Um atlas da memória de Tucumán pelo qual possamos “descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretejen con la materia acronológicamente estratificada” (Warburg, 2003, p. 4).

A montagem do atlas que propomos reúne algumas produções das artes visuais contemporâneas de Tucumán na última década junto a outras imagens e documentos anacrônicos de diversas procedências – desde imagens da antiga tradição da arte fantástica até a estética dos videogames, desde as expressões das vanguardas históricas na América Latina até os artesanatos indígenas contemporâneos. A circunscrição temporal (2010-2020) das imagens que se correspondem com as produções artísticas apresenta um recorte que se refere ao momento de realização das peças que, por sua vez, junto às outras imagens, compõem uma história dos intervalos, das fendas. A história da arte se torna, assim, uma memória de imagens como evidências das sobrevivências (*Nachleben*) que se manifestam em gestos afetivos que se configuram como fórmula de páthos (*Pathosformel*) em que o texto se silencia: imagem latente e texto deslocado; imagem que constrói um relato e texto que intuimos poético. Montamos, assim, imagens sobre um painel (**Fig. 2**) que propomos da seguinte forma:

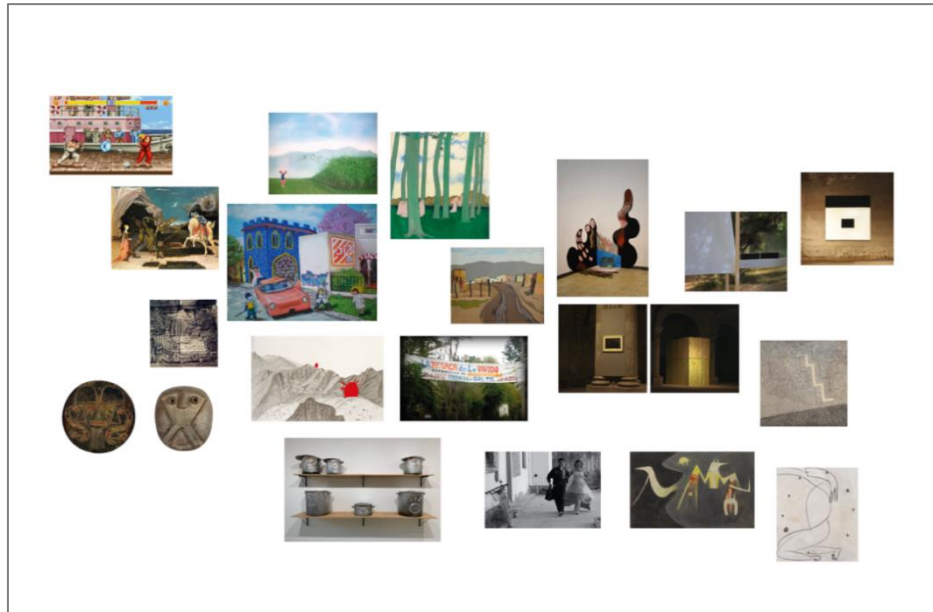


Figura 2. Panel

A paisagem regressa – sobrevive – como gênero, mas revisado, deslocado. A pintura de Martín Correa (Fig. 3) irrompe como uma pedra que abre fissuras na temporalidade da imagem, das culturas pré-colombianas ao simbolismo francês do século XIX; ou do mangá à estética do *Street Fighter* (Fig. 4). A propósito, o que define o *tucumano* na imagem de Martín Correa? Por que razão ela não seria universal? Gustavo Nieto escreve sobre a obra de Correa:

Imagino a Correa con bastidor y caballete en plena calle sobre el pavimento a la sombra de un edificio (como si de la sombra de un árbol se tratase) pintando con su particular y virtuosa técnica. Definiendo con su “narrativa empastada” estos paisajes; muy realistas a mi parecer.

En síntesis, un paisajista pintando desde las sombras, porque ahí no hace tanto calor y porque desde las sombras todo es más claro (Nieto, 2010, p. 2).

Figura 3. CORREA, Martín. *El auto salmón*. 2010. Acrílico sobre tela. Fotografia: Rusia/galería



Figura 4. *Street Fighter II: The World Warrior*. Juego de Arcade lanzado en 1991

A paisagem se torna plana, expande e instala o espaço nas recentes pinturas de Belén Aguirre (Fig. 5); ou a paisagem que aparece como mito da origem da abstração em Tucumán: em “Charco avichado” de 1962 (Fig. 6), Timoteo E. Navarro se aproxima da paisagem até torná-la abstrata, torcendo a linha do horizonte e achatando a profundidade euclidiana em um empaste de matéria. A pintura integrou o corpo das obras reunidas em torno do projeto expositivo *Arte abstracto de Tucumán. Espectros*, que ocorreu no espaço de uma cripta cristã subterrânea que permaneceu inundada por 40 anos e onde funciona, há mais de 10 anos, um projeto de gestão de arte contemporânea⁶. O edifício, ainda propenso a inundações, abrigou a peça de óleo sobre madeira de 41 x 28 cm de Navarro junto a “Niño feroz III” (Fig. 7), de Sofía Noble, um prisma de 300 x 300 x 150 cm, construído com ripas de madeira previamente submergidas em uma preparação com pigmentos naturais que os impregnaram até desenharem uma linha – de horizonte, de paisagem – à altura média da estrutura. Aqui prefigurar-se-ia, junto às demais obras – uma pintura abstrata e geométrica de Ricardo Fatalini, um vídeo de Fabián Ramos, entre outras – outro possível painel, onde a abstração se ergue como a história da arte não narrada de uma província na qual a prática da figuração foi, por décadas, a norma:

Una necesidad de contacto directo, explícito, fue la marca hegemónica de la producción de los artistas de nuestra provincia. Tal vez por la incomodidad que deviene de un espacio densamente poblado. O por la presencia del paisaje o la crudeza de la historia reciente y el mandato de denunciar a gritos en un realismo mágico neofigurativo. O por el peso del deber ser, de la figura del maestro. O por la falta de organización, de consenso o acuerdo. O simplemente porque la apariencia de lo real tranquiliza (Juliano; Nieto, 2018, p. 39).

⁶ www.espaciocripta.com.ar



Figura 5. AGUIRRE, Belén. *Sin título*. 2019. Instalación. FACT, Tucumán
Fotografía: Juan Ignacio Moreno

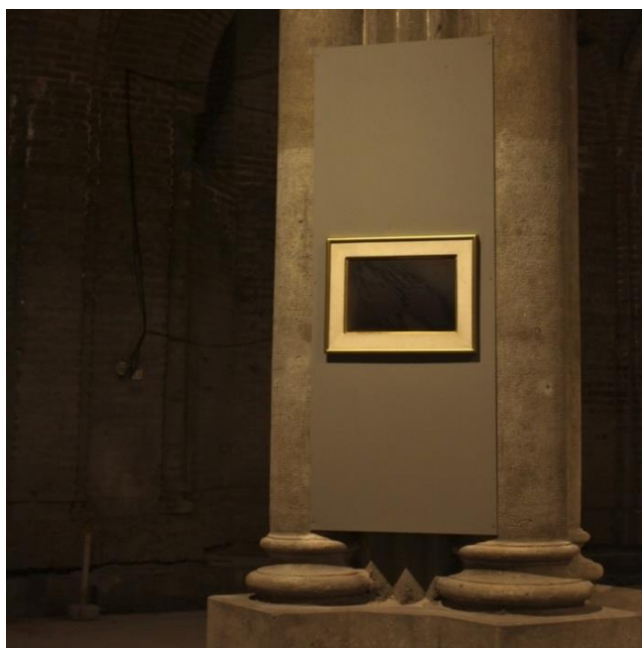


Figura 6. NAVARRO, Timoteo Eduardo. *Charco avichado*. 1962. Óleo sobre madera
Espacio Cripta, Tucumán. Fotografía: Gustavo Nieto.



Figura 7. NOBLE, Sofía. *Niño feroz III*. 2017. Machimbre, pigmentos naturales, alcohol
Espacio Cripta, Tucumán. Fotografía: Gustavo Nieto

A paisagem que se expande como território real de *outridade*, de ausências nas quais traços etnográficos e sínteses antropomórficas presentes em peças arqueológicas do noroeste argentino (**Fig. 8**) sobrevivem nas produções atuais de mulheres indígenas e ecoam nos últimos projetos de Gabriel Chaile, os quais rastreiam a genealogia da forma como um modo de “entender el proceso por el cual las superficies de las cosas adoptan con el tiempo determinada forma, y en ese proceso continúan mutando bajo una línea genealógica” (Fernandez, 2019, p. 12). Assim, panelas que conservam as marcas de seu uso cotidiano são a superfície – uma materialidade que traz as marcas tanto do utilitário e quanto do artístico – sobre a qual reside o traço que evoca (**Fig. 9**): traços que perduram em um imaginário de revisões intuitivas e sensíveis próximas às versões do cubismo e do surrealismo latino-americano, que extrapolam com projetos mais amplos no tempo sobre as formas e suas alterações a partir de um encontro de imagens e notas nas quais o biográfico se encontra com outras histórias mínimas que se abrem ao coletivo, como é o caso de “La resaca de lo vivido” (**Fig. 10**) de Andrea Fernández.



Figura 8. Disco de bronze con rostro antropomorfo flanqueado por dos figuras serpentina bicéfalas
Entre 1000-1480 d. C, Cultura Santamariana. Colección Guido Di Tella, Museo Nacional de Bellas Artes.



Figura 9. CHAILE, Gabriel. *Aguas calientes*. 2019. Ollas, grabado, escritura
Art Basel, Suíza. Fotografia: Barro Galería



Figura 10. FERNÁNDEZ, Andrea. *La resaca de lo vivido* (detalle), 2007 a la actualidad
Proyecto de acumulación y clasificación de imágenes y relatos breves. Fotografia: de la artista

Considerações finais

O que sobrevive nas imagens produzidas pelos artistas contemporâneos? O que fica afinal dos gestos? O que sobrevive da memória coletiva?

Há um pouco de pretensão na cena artística de Tucumán. Pretender, no sentido da sedução. Seduzir para ser e aparecer, uma aparência como espaço de contingência. Aqui, Warburg se despedaça. Como se despedaçam as categorias. A memória se volta sobre o presente, sobrevive, reaparece, nos confronta a partir de um espaço desconhecido, alheio, imperceptível; mas também como consulta, citação frequente que se justifica em si mesma: qual é o espaço para a sobrevivência quando há uma nova relação entre os tempos, quando o passado, o presente e o futuro se fundem entre a Villa Alem (Tucumán) y Villa Crespo (Buenos Aires)?

Procuramos, durante este desenvolvimento, colocar em crise a categoria de *o tucumano*; estas definições localistas respondem a modelos historiográficos que tendem a simplificar as complexidades em sínteses conceituais, instaurando estereótipos diferenciados e forçando não só a leitura da história da arte, mas também da produção artística. Assumimos, então, seguindo Warburg, uma dimensão da cultura como contaminação. Longe de buscar uma síntese desta realidade, propusemos-nos trabalhar em sua complexidade: a imagem resultante é em si um ponto de encontro – um instante, uma imagem-pedra – de múltiplas confluências. Buscamos fazer com que a imagem permanecesse nessa tensão de camadas sobrepostas, solapadas e translúcidas; fizemos o esforço por sustentar a imagem nesse espaço de indefinição.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Saber-movimiento (el hombre que le hablaba a las mariposas). En: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA, 2017, p. 17-25.

_____. *Supervivencia de las luciérnagas*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2009.

DURHAM, Jimmie. *Entre el mueble y el inmueble* (Entre una roca y un lugar sólido). México: Alias, 2007.

FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FERNÁNDEZ, Andrea. *Catálogo de la muestra "Genealogía de la forma" de Gabriel Chaile*. Buenos Aires: Barro Galería, 2019.

FIGUEROA, Jorge. *En el palimpsesto*. La producción artística de la generación del 90 en Tucumán. Texto y discurso. Tucumán: Ediciones del Rectorado Universidad Nacional de Tucumán, 2005.

JULIANO, Bruno; NIETO, Gustavo. *Catálogo de la muestra "Arte abstracto de Tucumán: espectros"*. Tucumán: Espacio Cripta, 2018.

MELO NETO, João Cabral. *Novas seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA, 2017.

NIETO, Gustavo. *Catálogo de la muestra "Pintar desde las sombras. Mensajes del valle" de Martín Correa*. Tucumán: Rusia/Galería, 2010.

TERNAVASIO, Aldo. Del karaoke poshistórico. Notas sobre Tucumán y la resurrección considerada como una de las Bellas Artes. En: *Poéticas contemporáneas*. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los años 90 al 2010. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes de Argentina, 2010, p. 51-53.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2003.

_____. *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso, 2008.

WYNGAARD, Alejandra. Notas para la historia de un pasado cercano (1958-83). En: BELTRAME, Carlota (Ed.). *Manual Tucumán de arte contemporáneo*. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI. Tucumán: Edición del Autor, 2011, p. 29-66.