

FISSURAS GEOGRÁFICAS – UM ESTUDO DAS CARTOGRAFIAS CONCEITUAIS DO ARTISTA HORACIO ZABALA

*Luiza Mader Paladino**

Este trabalho se debruçará nas obras cartográficas do artista argentino Horacio Zabala, produzidas nos primeiros anos da década de 1970. Para tanto, o trajeto deste estudo passará pela biografia do artista e, sobretudo, pelo contexto no qual estava inserido, buscando extrapolar uma leitura formalista de seus trabalhos. É pertinente recordar um trecho de um texto escrito por Zabala, em que ele define a arte pela função que cumpre dentro da sociedade, afirmando que a arte depende do que não é arte. “Que a obra não tenha valor em si, mas através de si”¹(ZABALA, 1972). Essa conceituação, em compasso com o pensamento teórico e estético do artista nesse momento, põe em cheque a noção moderna de autonomia do objeto artístico, estreitando o papel político e social que deveria ser exercido pela arte.

Lembremos que a Argentina, como outros países da América Latina, encontrava-se sob uma ditadura militar, o que afetou irreversivelmente a dimensão da criação, gerando novas camadas de significação para o ato artístico. Estas abarcavam uma aproximação entre o fazer estético, ético e político, num crescente distanciamento das instituições artísticas e das técnicas tradicionais, que vinham sendo contestadas desde meados dos anos 60. Esse afastamento representava um problema maior e mais complexo que uma via única de postura anti-circuito. Essa geração de artistas, incluindo Zabala, estava atrelada a instituições reconhecidas, contudo, a decisão por ocupar quaisquer espaços, sendo eles museus, galerias, ruas, praças, sindicatos, etc., de acordo com a teórica argentina Ana Longoni servia como estratégia para multiplicar suas críticas anti-sistema, e ao mesmo tempo, questionar a própria lógica institucional com intervenções que forçavam o seu limite. (LONGONI, 2013: 28)

A crítica institucional é justaposta a tomadas de decisão mais concretas que envolviam uma postura política real frente ao convulsionado período histórico, marcada pela repressão e violação dos direitos humanos. É como Sueli Rolnik nos esclarece em seu ensaio “Desentranhando futuros”, o que faz o artista agregar a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir em seu corpo, sob uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana. (ROLNIK, 2009: 156) Basta lembrar os inúmeros artistas exilados, entre eles os brasileiros Helio Oiticica, Lygia Clark, os argentinos León Ferrari, Marta Minujín e o próprio Zabala.

Observamos, portanto, que nesse contexto, a política constituiu-se como ponto de partida dos processos poéticos, completamente agregada ao ato artístico, naquilo que denominaria uma estética insurgente. Uma estratégia que passou a exigir do ato artístico algo não mais concebido somente para uma satisfação imediata dos sentidos, para o prazer da percepção sensível, mas para estimular uma reflexão sobre o circuito da arte e seu o contexto sociopolítico. (CANONGIA, 2005: 56)

A decisão pela arte, enquanto território privilegiado para potencializar a atuação poética e política,

*Mestranda pelo Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Cristina Freire, com o financiamento da CAPES.

¹Horacio Zabala, Ficha do catálogo Arte e Ideología, CAYC al aire libre, Buenos Aires, 1972. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP.

excede o caráter de difusão de conteúdos ideológicos como caminho exclusivo, que à primeira vista seriam rapidamente associados às práticas do período. Recorro à definição do teórico Althusser para evidenciar que o ingresso do teor ideológico no espaço das artes tornava o campo de atuação ainda mais intrincado.

A grande obra de arte é aquela que ao mesmo tempo em que atua na ideologia, se separa dela para constituir uma crítica em ato da ideologia, que ela elabora para fazer alusão aos modos de perceber, de sentir, de ouvir, etc., liberando-se dos mitos latentes da ideologia, para assim superá-los.² (ALTHUSSER apud GLUSBERG, 1972)

Nesse sentido, as obras de Zabala eleitas para esta apresentação, podem ser lidas dentro da perspectiva de uma estética insurgente. O uso de mapas e projetos de prisão, como territórios em constante disputa, serviu como tática de recriação e subversão das representações geográficas oficiais, como campo estratégico para investigações conceituais e como forma de problematizar a herança colonial, a repressão e a violência das ditaduras que delimitaram a história do nosso continente.

Em *Este papel es una cárcel*, de 1972, o artista tira uma fotografia do ato da escrita da frase que dá nome à obra. Essa sentença expõe os limites da linguagem no papel e, concomitantemente, concentra um prisma mais amplo de exames críticos que compreendem uma atualização das rupturas assumidas pelas vanguardas históricas. Os espaços demarcados do papel, que determinam a área da linguagem escrita, podem aludir aos limites do sistema artístico, lembrando que este trabalho de Zabala foi desdobrado em outras sentenças, como *El arte es una cárcel*, que indica a preocupação do artista em interrogar a arte enquanto lugar concentrado de restrições e normas estabelecidas.

O suporte do papel e o sistema da arte que simbolizavam a prisão, nesse contexto, superavam a metáfora para concretizar a experiência real da violência na esfera cotidiana e sobre o corpo, superando a prática da arte como exercício de denúncia. A menção à violência prossegue em outro conjunto de obras, onde a referência à prisão torna-se mais explícita. Do enunciado “A arte é uma prisão”, Zabala resitou o contexto da cadeia para além da alusão ao sistema artístico como dispositivo regulador. Em *Anteproyectos de arquitecturas carcelarias*, o artista recorreu às convenções do desenho arquitetônico, que já era familiarizado por sua formação universitária, para projetar uma série de plantas-baixa de prisão. São desenhos de reformatórios e cárceres para artistas, todas com a precisão e o rigor com escalas e medidas definidas, associadas a um lugar particular: o Rio de la Plata, as serras de Córdoba, o rio Paraná ou a cidade de Buenos Aires. Vale lembrar que centenas de prisioneiros políticos foram jogados vivos no Rio de la Plata alguns anos depois, suscitando nesses projetos de prisão uma espécie de previsão trágica dos anos de chumbo da ditadura argentina.

A criação de territórios imaginados, por meio da alteração de mapas, foi uma tática comum a partir dos anos 60. A proliferação de novos sentidos, através da reconstituição de outras narrativas espaciais se tornou significativa no período de questionamento do papel das instituições museológicas e da tomada de novos espaços e circuitos de exposição. Segundo Cristina Freire:

² Esta citação no presente trabalho, de acordo com a noção ideológica de Althusser, foi utilizada por Jorge Glusberg, diretor do CAYC (Centro de Arte y Comunicación), no texto inicial do catálogo da mostra *Arte e Ideología – CAYC al aire libre*, em 1972.

“[...] temas como a profusão de signos, a falta de referências temporais ou espaciais, os esgotamentos dos espaços públicos e o rebaixamento do sensível são fundamentais na análise da produção plástica contemporânea. Os mapas aparecem como operação reativa a essa generalizada perda de referências”. (FREIRE, 1997:77)

Na produção cartográfica, Zabala optou pela estratégia de apropriação e desordenamento técnico, criando novos lugares e associações críticas. São mapas-múndi, sobretudo mapas do continente latino-americano e da Argentina, interferidos por diversos materiais e reconfigurados numa nova geografia como campo de tensões.

Os mecanismos gráficos que constituem os mapas fazem parte de convenções cartográficas que aparentemente são estabelecidas a partir de princípios universais. Zabala, de certa forma, evidencia os dispositivos de poder que alicerçam esses códigos ditos imparciais e põe em conflito a lógica técnica e instrumental cartográfica. É o que Fernando Davis nomeia de “cartografia da opacidade”. A imagem opaca produz fugas e turbulências do sentido que perturbam a racionalidade que organiza a sintaxe cartográfica. A “transparência” desse sistema que baseia sua lógica e funcionamento na economia de recursos e na neutralização da ambiguidade dos signos é subvertida em novas geografias. “As obras de Zabala traçam uma cartografia da opacidade.” (DAVIS, 2007:76)

Em *Revisar/Censurar* usa o carimbo como procedimento estratégico, que também foi compartilhado por outros artistas que fizeram parte do circuito alternativo de arte correio. Formou-se uma rede de intercâmbio entre artistas situados em diversos países, gerando uma potente trama, segundo Davis “móvel e descentralizada que não apenas desafiou os pedágios institucionais e suas trajetórias normativas [...] como apontaram fissuras em fronteiras nacionais em condições de crescente violência políticas e operaram em muitos casos como plataformas de denúncia” (DAVIS, 2013:15). Nessa obra, os mapas são tomados por carimbos com as inscrições *revisar/censurar*, até serem completamente cobertos por uma tinta preta, induzindo como o recente percurso do continente fora vedado pela censura e barbárie.

Em *Mapa quemado e Combustión*, como os títulos anunciam, parte da América Latina é queimada, indicando uma substância latente pronta para ser deflagrada, (FREIRE, 2009: 166) um aviso de incêndio como metáfora de uma revolução a acontecer ou, como propôs o artista platense Edgardo Antônio Vigo, uma potência “revulsiva” como único indicador da força transformadora da arte.

Essas novas cartografias latino-americanas assumiram um novo discurso, ao protestarem pelo direito de outro ponto de vista. O sujeito local das margens começou a contar suas próprias histórias, a construir uma memória que havia sido ignorada ou contada apenas pela perspectiva colonial/imperial. As histórias começam a ser contadas de baixo para cima, dentro de uma inversão epistemológica, designada por Mignolo de epistemologia fronteira. (MIGNOLO, 1998: 11-32)

Seguindo esse viés, é oportuno lembrar o mapa do continente latino-americano que serviu de base para a alteração geográfica realizada por Torres García, em 1943. O artista uruguaio propôs uma inversão da situação de dependência legada à América Latina, assim como a criação de uma tradição artística e cultural mais autêntica. “[...] na realidade nosso Norte é o Sul. Não deve haver Norte, para nós, a não ser por oposição

ao nosso Sul. Por isso pomos agora o mapa ao contrário, e assim temos uma ideia correta de nossa posição, e não como querem o resto do mundo” (GARCÍA apud FABRIS, 2002:79).

A reconfiguração de mapas e a produção de outros conteúdos simbólicos são basais para compreender o significado dos lugares eleitos por esses artistas. Zabala fez uso dessa capacidade narrativa cartográfica e seus elementos discursivos, traçando novas representações geopolíticas do continente latino-americano. Como tantos outros artistas de sua época, criou novos procedimentos e estratégias para produzir uma arte que atravessasse as amarras dos sistemas vigentes e dos órgãos repressores. Por meio dos mapas, procurou apontar a enunciação de um discurso, localizando-o geograficamente, questionando sua neutralidade e criando fissuras em sua estrutura.

Referências Bibliográficas

BULHÕES, Maria; KERN, Maria (orgs.). América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas. Rio Grande do Sul: Editora UFRGS, 2002.

CANONGIA, Ligia. O legado dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LONGONI, ANA. Medio del incencio. Violencias insurgentes em la obra de Horacio Zabala. In: DAVIS, FERNANDO. Horacio Zabala, desde 1972. Buenos Aires: EDUNTREF: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2013

FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC: Annablumme, 1997.

FREIRE, Cristina. Outros Conceitualismos. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). Conceitualismos do Sul/Sur. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2009.

ROLNIK, Suely. Desentranhando Futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). Conceitualismos do Sul/Sur. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2009.

Fontes Digitais

MIGNOLO, Walter. Espacios Geograficos y Localizaciones Epistemologicas: La Ratio Entre La Localización Geografica y La Subalternización de Conocimientos. Disponível em: <<http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html>>. Acesso 5 jul. 2013.

ZABALA, HORACIO. Anteproyectos (1972-1978): catálogo. Buenos Aires: María José Herrera; Fernando Davis y Danielle Perret (org.) Catálogo publicado por Editorial Fundación Alon, 2007. 76 p. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/30825647/Horacio-Zabala>> Acesso em: 30 jul. 2013.