

Re-Alinhando Visão: Correntes Alternativas no Desenho Sul-Americano¹

Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing

Edith A. Gibson

Tradução: Teresa Cristina Jardim de Santa Cruz Oliveira

I RE - ALINHAMENTOS

Em 1965, a *vernissage* da galeria comercial em Buenos Aires, Galeria Bonino, anunciou uma competição de desenho para ser julgada pelo Museu de Arte Moderna de Buenos Aires em honra à ducentésima exposição da galeria. A extraordinária efusão de respostas surpreendeu os organizadores da competição. Aproximadamente 350 artistas de todo país submeteram inscrições, muitos dos quais exploraram os limites tradicionais do meio e se apoiaram no papel subordinado (secundário) tradicionalmente conferido ao desenho. A lacuna de laços com noções conservadoras do desenho não passou despercebida – na época. Manuel Mujica Láínez, então professor na Academia Nacional de Belas Artes, descreveu os trabalhos como excedendo “os restritos limites do desenho tradicional e aplicado” enquanto mantendo-se em conformidade com as bases do meio². O interesse na competição da Bonino e a caracterização das inscrições de Láínez revelam as mudanças na identidade do meio na América do Sul da época. Até os anos 1960, desenho, que por muito tempo foi visto como um auxílio para formas mais monumentais de arte, ganhou um nível de independência marcado por uma produção crescente, institucional e reconhecida pelo mercado, e um repensar radical das atitudes artísticas.

¹ Exposição na Galeria Hunton da Universidade de Austin no Texas, 1997. Curadoria Mari Carmen Ramírez

² Manuel Mujica Láínez, *El Premio de Dibujo “Galería Bonino”* (Buenos Aires: Galería Bonino, 1965), n.p. Todas as traduções são minhas, salvo indicação em contrário.

A popularidade sem precedentes em todo continente e o elevado status que o desenho sul americano experimentou entre 1962 e 1981³ ficou conhecido como “o Boom”. Sua aparência anunciada pela rede de competições, exposições, a rede nacional e internacional de circuitos centrados no desenho, bem como o aumento da atenção da crítica (figura 1). O *momentum* foi construído vagarosamente nas décadas anteriores com o estabelecimento de seções de desenho dentro dos salões nacionais em vários países sul-americanos, reparando uma duradoura negligência institucional do meio e provendo incentivos para ambos os artistas jovens e os estabelecidos para reconsiderar o desenho⁴. Uma pleora em todo continente, de jurados de bienais patrocinadas por corporações e competições exclusivamente dedicadas aos trabalhos em papel também contribuíram para aumentar a visibilidade e a atração do desenho.

Uma onda de exposições internacionais mostrando os trabalhos dos artistas sul-americanos também ajudou a energizar o Boom. Nos Estados Unidos, José Gómes Sicre vinha introduzindo para o público americano o desenho sul-americano por meio de várias exposições individuais e em grupo realizadas na Galeria União

³ Essas datas marcam o período de grande produção artística e promoção institucional do desenho na região. Que começa com a primeira exposição do grupo argentino *Otra Figuración* em 1961 e fecha com a Bienal Americana de Artes Gráficas realizada em Cali, na Colômbia em 1981. A cronologia e a avaliação do Boom variam de país a país e em relação às condições locais, portanto, particularmente na Venezuela onde o Boom não aconteceu até 1979. Se, contudo, nós considerarmos que o legado mais duradouro do Boom foi o de permanentemente alterar atitudes em relação ao desenho, pois o desenho continua a manter uma forte presença na arte contemporânea sul-americana até os dias de hoje.

⁴ Embora os salões nacionais na Venezuela incluíssem um prêmio para o desenho depois de 1936 e o Brasil desde 1940, foi apenas em 1958 que a Colômbia dedicou uma seção de seu salão nacional exclusivamente para o desenho e a Argentina inaugurou o Salón Nacional de Grabado y Dibujo em 1964. O Uruguai adicionou um prêmio para “desenho e livro de gravura” em 1962 e uma seção independente de “desenho” em 1965. Para a Argentina ver o Salón Nacional de Artes Plásticas, *Catálogo ilustrado y documental, República Argentina, Salón Nacional de Artes Plásticas* (Buenos Aires: Ministerio del Interior, Secretaria de Estado de Cultura y Educación Subsecretaría de Cultura, 1957-1980); para Uruguai ver Comisión Nacional de Bellas Artes, Salón de Artes Plástica (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1959-1965); para Brasil ver Arte moderna no salão nacional: 1949 a 1982 (Rio de Janeiro: FUNARTE, c. 1984); para Venezuela ver Juan Calzadilla, *Espacio y tempo: Dibujo en Venezuela* (Caracas: Maraven, 1981), 193-194; Roldán Esteva-Grillet, “Orígenes del boom dibujístico venezolano” in *Quinta bienal de dibujo* (Caracas: Fundarte, 1990), n.p.

Pan-Americana em Washington D.C., nos anos 50 e 60⁵. Em 1976, a historiadora de arte e colecionadora nova-iorquina Barbara Duncan organizou *Linhas de Visão* [*Lines of Vision*], a primeira mostra itinerante a pesquisar os trabalhos de desenhistas latino-americanos⁶. Mais ainda, a popularidade internacional do artista mexicano José Luis Cuevas contribuiu para o aspecto comercial do Boom. A primeira exposição de Cuevas nos Estados Unidos em 1955 desencadeou uma insaciável demanda pelo seu trabalho e estabeleceu, virtualmente sozinho, o gosto pelo desenho latino americano nos Estados Unidos. Seu sucesso abriu um mercado próspero que encorajou muitos artistas a reconsiderar o meio. Através da influência e do exemplo, Cuevas se tornou o protótipo convencional do que o desenho latino-americano deveria ser.



1

⁵ José Gómez Sicre foi o chefe do departamento de artes visuais da União Pan-Americana no final da década de 50 e início de 60. De 1976 até 1983 ele foi Diretor do Museu de Arte Moderna da América Latina da Organização dos Estados Americanos (Washington, D.C.). Para mais informações sobre seu papel oficial na OEA ver Annick Sanjurjo, ed., *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions of the Organization of American States, 1965-1985* (Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1993).

⁶ *Recent Latin American Drawings (1969-1976) / Lines of Vision* foi organizada e teve curadoria de Barbara Duncan para a Fundação Internacional de Exposições. Para mais informações sobre essa exposição ver Mari Carmen Ramírez e Edith A. Gibson, “*Lines of Vision* Twenty Years Later: Na Interview with Barbara Duncan,” neste catálogo.

Enquanto a literatura crítica e a arte histórica da época reconhecem um mercado crescente nas atividades do desenho nos anos 1960 e 1970, a completa extensão e razão de ser do Boom nunca foram totalmente exploradas. Isso se deve, em grande parte, à prevalência de uma relativamente conservadora interpretação do que constituiu o desenho na época. O desenho foi definido em muitos círculos institucionais e de mercado por intermédio das mídias convencionais (tinta nanquim e lápis sobre papel) e, mais frequentemente como figurativo. Em contraste, como esse ensaio e exposição demonstram, o Boom representou uma liberação das noções tradicionais do desenho e uma expansão ativa dos limites do meio. Em um período quando o prestígio do objeto de arte estava diminuindo mundo afora, um grande número de artistas sul-americanos reconheceu o valor dos elementos fundamentais do desenho — linha, ponto e plano — não apenas como ferramentas ilusionistas, mas como significantes para explorar questões estéticas e filosóficas muito mais complexas. Muitos artistas usaram o desenho como um registro gráfico de projetos conceituais. Mais ainda, o Boom coincidiu com um gradual embaçar das distinções entre as mídias artísticas e o desprezo generalizado pelos materiais ortodoxos. Como resultado, muitos artistas começaram a se aproximar do desenho em termos de suportes não convencionais. Abandonando o papel, eles se voltaram para tela, paredes, pedras, argila e terra. Nem a redescoberta do potencial do desenho nem sua ampla redefinição foram únicas à América do Sul. Exposições simultâneas de desenho contemporâneo americano e europeu que aconteceram tanto no Solomon R. Guggenheim Museum de Arte quanto no Museu de Arte Moderna, Nova York em 1976, atestam a onda internacional de interesse sobre o meio⁷. A correspondência temporal que aparenta ter sido um fenômeno internacional, contudo, de forma alguma nega a singularidade do Boom sul americano. O impulso coletivo em direção

⁷ Essas exposições foram *Twentieth-Century American Drawing: Three Avant-Garde Generations* no Solomon R. Guggenheim Museum e *Drawing Now* no The Museum of Modern Art, New York. Ver Solomon R. Guggenheim Museum, *Twentieth-Century American Drawing: Three Avant-Garde Generations* (New York: Guggenheim Foundation, 1976) e Bernice Rose, *Drawing Now* (New York: The Museum of Modern Art, 1976).

ao desenho — particularmente do desenho de vanguarda — na América do Sul respondeu ao contexto cultural específico dos artistas. O Boom coincidiu com o período de intensa transição social na região marcada por um crescimento da população, industrialização, urbanização e militarização. Os efeitos da modernização do pós-guerra não foram nem totais nem de todo positivos. As sociedades modernas sul americanas voltam-se a uma nova ordem antes mesmo que as velhas ordens tivessem sido ultrapassadas⁸. O desenho do Boom conectou essa ambígua divisão sociocultural imbuindo inovação formal e estética com continuidade discursiva enquanto simultaneamente refletindo as condições precárias da produção artística da região. Consumadamente experimental, esses desenhos, não obstante, derivam um nível crucial de significado das associações semânticas e conceituais vinculadas às práticas e ao meio ele mesmo. O desenhista inovador do Boom ressuscita, critica, reelabora e rejeita os usos tradicionais e significados do desenho que têm sido passados adiante na história ocidental da arte e pensadas a partir de suas origens na Renascença. O desenho da América do Sul, como muitos dos desenhos de vanguarda produzidos intencionalmente nos últimos trinta anos, deve, portanto, ser explorado, acima de tudo como uma atitude — aquela que manifesta a si mesma em um espírito artístico de inovação e não de conformidade. O que unifica o vasto e diverso corpo de trabalho que constitui o Boom não é a forma, o assunto ou a técnica, mas sim um engajamento do desenho como uma estratégia discursiva. Um forte discurso fundador provê esses trabalhos com um significado, ao mesmo tempo em

⁸ Essa discrepância é um dos principais focos de Néstor Garcia Canclini em seu estudo *Culturas Híbridas* e é fundamental para a tese apresentada neste ensaio. García Canclini afirma que devido ao processo de modernização desigual e incompleto na América Latina, tradição e modernidade mantêm uma relação complexa. Modernidade (como uma época) é “multitemporal”, descrita como nunca tendo substituído formações culturais e sociais pré-modernas anteriores. Como a expressão artística dessa sociedade “multitemporal”, o modernismo não está totalmente em desacordo com a tradição, mas, García Canclini argumenta, incorpora o híbrido de expressões da alta cultura, da cultura de massa e da cultura popular ou folclórica. *Ver Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, trans. Christopher L. Chiappari e Silvia L. López (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995).

que determina como eles funcionam como desenhos⁹. Essa definição mais conceitual do desenho, não obstante, mesmo que baseada nas associações herdadas da prática Renascentista e da teorização da disciplina, é divorciada do critério formal e das qualidades físicas que delimitam as concepções tradicionais do desenho. Artistas engajaram elementos tradicionais do discurso do desenho, tais como a essência da disciplina (como a expressão visual da mente, refletindo a primazia da ideia sobre a execução, intelectualização sobre o trabalho manual), sua função (de explorar áreas onde a linguagem é inadequada, de revelar mistérios, de incentivar invenção e descoberta), sua simbólica associação (com o humanismo, o individualismo, a subjetividade e a intimidade), e significado formal (o ponto como origem, a linha como demarcação e criação, o plano como espaço). Para muitos desenhistas dos anos 1960 e 1970, a continuidade discursiva do desenho apenas serviu para sublinhar uma ruptura filosófica e estética com o passado. Suas aproximações ao desenho como ideias permitiram que artistas rompessem a lógica do discurso que tinha tradicionalmente determinado a forma que o meio assumia. Para entender o fenômeno do Boom, portanto, o trabalho dos desenhistas sul americanos deve ser examinado em relação às suas variadas estratégias discursivas e como essas aproximações facilitaram um extraordinário nível formal e flexibilidade conceitual.

Esse ensaio se encarrega de uma revisão crítica das teorias e atividades em torno do desenho na América do Sul desde 1960. Ele explora a generalizada

⁹ Eu estou igualando a fundação do desenho e do discurso definindo o desenho com a emergência da concepção moderna de disciplina. Isso é geralmente considerado como tendo ocorrido no norte da Itália nos anos 1400 com a introdução de livros de esboço, em vez de livros modelo e com fórmulas que abdicam da experiência pessoal. Embora as vastas origens do discurso sobre o desenho ultrapassem o escopo deste estudo, certas figuras preeminentes na teoria do desenho durante a Renascença incluíram Cennino Cennini (c. 1370-c.1440), que afirmou que “a mente se delicia no desenho”; Giorgio Vasari (1511-1574), que apoiou essa crença, declarando que “o desenho não é senão uma expressão visível e uma declaração do que temos em nossa mente”; Federico Zuccaro (1543-1609), que confirmou a dualidade fundamental do desenho, separando *disegno interno* (ideia) do *esterno* (técnica); e Leonardo da Vinci (1452-1519), que percebeu a pintura como conhecimento e o desenho como investigação. Para um resumo conciso dos principais tratados e teóricos sobre desenho, ver Jean Leymarie, et al., *Drawing: History of an Art* (New York: Rizzoli International Publications, 1979), 16-38.

reavaliação do meio entre os artistas e o aumento da abordagem radical que as novas formas de pensar sobre o desenho gerou. Ao concentrar nos aspectos mais experimentais e inovadores do desenho — vastamente negligenciados em pesquisas anteriores e verificações sobre arte sul-americana — ele calibra a concepção geralmente aceita do Boom. Desde que muito da explanação para o significado e o uso do desenho nesse período encontra-se nas condições históricas que deram origem ao Boom, este ensaio examina o desenho em termos da modernização nos anos 60 e 70 e o carácter único, muitas vezes contraditório da modernidade na América do Sul. Antes de entrar nessa discussão, portanto, é importante rever o contexto artístico e o clima institucional nos quais o Boom ocorreu e reexaminar certas crenças comumente mantidas do que significou o fenômeno.

O Paradigma de Traba

Nenhum indivíduo foi mais instrumental no reconhecimento, conceitualização e definição do Boom no desenho sul-americano do que a crítica de arte baseada na Colômbia, Marta Traba (figura 2). Em *Arte Latino-Americana Hoje* (1972), bem como em seu influente *Duas Décadas Vulneráveis na Arte Latino-Americana, 1950-1970* (1973), Traba estabeleceu uma explanação multifacetada da ascensão do desenho na América do Sul. Ela argumenta que o Boom foi incorporado nas duas questões inter-relacionadas: sua noção do desenho como uma forma de arte latino-americana “orgânica” e a preocupação em estabelecer soberania artística local e regional. Ela viu três fatores principais impulsionando a ressurgência do interesse no meio: uma insatisfação generalizada com as tendências importadas — especificamente minimalismo, *op art*, *happenings* e ambientes; a inerente acessibilidade e eficácia comunicativa do desenho destinado ao público local; e a apropriação desta forma de arte mais economicamente e fisicamente modesta em um contexto da América do

Sul¹⁰. A avaliação de Traba do fenômeno do desenho foi inovadora não apenas em seu reconhecimento e documentação do Boom como uma tendência única para a América Latina, mas também em sua atenção a função do desenho desempenhada em um maior contexto da sociedade.



Apesar de seu entendimento progressivo do desenho como uma prática significativa, a análise de Traba de como exatamente sua prática promoveu a “recuperação da linguagem”¹¹ foi conservadoramente prescritiva, defendendo uma definição convencional de desenho para a América do Sul. Para Traba, engajar uma audiência sul-americana alienada pelo “furor de estar por dentro” da vanguarda demandou que o desenho fosse executado em preto e branco, em pequena escala e em suporte humilde, desse modo demonstrando um “retorno às dimensões humanas depois dos tamanhos apocalípticos da arte norte-americana,” e a simultânea rejeição da “rica ostentação dos novos materiais”¹². O potencial populista que Traba percebia no desenho, tacitamente privilegiava a figuração. Não surpreendentemente, sua análise deixou pouco espaço para o desenho experimental, conceitual e não objetivo, presumivelmente como não “orgânico” para a América Latina. Sua estreita postura

¹⁰ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Mexico City: Siglo Veintiuno Editores, 1973), 154-164.

¹¹ Traba discute a habilidade do desenho de “recuperar” uma linguagem visual localmente compreensível —ostensivamente através da familiaridade do desenho como uma forma de arte — que tinha sido cedida à arte internacionalista. Ela descreve o processo como reconectando o significante ao significado. *Ibid.*, 156.

¹² Aqui Traba está reagindo à popularidade dos materiais industriais caros (i.e., alumínio, plástico, vidro, aço e outros metais) para pintura, escultura e assemblage. Ver *Arte latinoamericano actual* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972), 114.

circunscrevia os artistas selecionados em seus textos, enquanto ela denunciava veementemente os desenhistas trabalhando em diferentes parâmetros¹³. Assim, enquanto defendendo o desenho como uma das poucas direções para um desenvolvimento artístico autônomo na região, a posição de Traba paradoxalmente serviu para engendrar uma noção homogênea, estreitamente determinada do que constituía “autenticamente” o desenho sul-americano¹⁴.

O paradigma de Traba em conjunto com uma série de eventos mutuamente reforçados produziu uma imagem predominante do Boom no desenho como um recuo dos excessos da vanguarda em uma forma de expressão mais tradicional e compreensível¹⁵. Os principais concursos internacionais e exposições promoveram modos de desenho que, enquanto empurrando as barreiras do assunto, indicaram um adotar das noções clássicas da disciplina. Esses desenhos muitas vezes ressuscitaram estilos e técnicas acadêmicas, refletindo o conhecimento e a influência do desenho dos Mestres Antigos. Jurados premiaram desenhistas por seus virtuosismos técnicos e críticos os elogiaram pela legibilidade gráfica do trabalho como confirmando a “primazia da visão sobre o toque”¹⁶. Algumas dessas correntes

¹³ Traba, por exemplo, descarta as renderizações sensuais de lápis de cor de Emilio Renart (Argentina) de formas abstratas e eróticas como “modismo”. Ela também repreendeu os artistas conceituais trabalhando no meio de desenho, Juan Downey (Chile) e Luiz Camnitzer (Uruguai), por se venderem para o internacionalismo e os excluiu de seus extensos elogios das contribuições de sua geração para o desenho. Ver Traba, *Dos décadas*, 158-159.

¹⁴ A posição estética de Traba, particularmente sua ênfase no valor de “uso” do desenho e das ilustrações, são profundamente imbricadas com ideias de nacionalismo cultural e ideologias de esquerda que permeiam a Era da Guerra Fria na América do Sul. Embora essas questões estejam além do escopo deste ensaio, e não foram até agora exploradas completamente, uma excelente, embora breve, discussão é encontrada em Shifra Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change* (Austin: The University of Texas Press, 1977), 20-22.

¹⁵ Marta Traba, *Art of Latin America, 1900-1980*, trans. Ralph Edward Dimmick (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1994), 133-136. No texto introdutório de Damián Bayón para *Lines of Vision*, ele escreve que o desenho é “um campo onde artistas sensíveis, exauridos pelas complexidades crescentes da pintura, escultura, e outras formas sofisticadas, se refugiam”. Barbara Duncan e Damián Bayón, *Recent Latin American Drawings (1969-1976) / Lines of Vision* (Washington D.C.: International Exhibitions Foundation, 1977), 7-8. Para o texto completo de Bayón, ver a seção e documentos deste catálogo.

¹⁶ Traba, *Art of Latin America*, 134.

arcaizantes mantiveram uma presença definitiva na atividade do desenho no período, mas a desordem institucional e a atenção crítica desmedida que lhes foi dada obscureceu a importância do desenvolvimento que ocorreu fora deste domínio estreitamente definido. No entanto, esse discurso crítico /institucional dominante é um ponto de partida para entender a ascensão do desenho em geral na região e a mudança de atitudes em relação ao meio na época.

O sucesso internacional sem precedente de José Luis Cuevas (figura 3) serviu como um protótipo normativo para o que o desenho deveria ser, e foi reforçado e disseminado como exemplar do modelo de Traba¹⁷. Traba considerava Cuevas como “o melhor desenhista no continente e um dos melhores do mundo,”¹⁸ classificando-o ao lado de Willem de Kooning, Jean Dubuffet e Francis Bacon como um dos quatro artistas neo-humanistas mais importantes da época¹⁹. As ilustrações sombrias e grotescas à caneta e tinta nanquim de Cuevas, ilustrações de monstros, insanos e homens em estado de degradação moral representam para Traba a autonomia, simplicidade e legibilidade que distinguem o desenho latino-americano. Em parte como resultado da vasta influência de Traba, portanto, as décadas de 60 e 70 viram um enorme jorro do trabalho neo-figurativo sobre papel por toda a América Latina.

¹⁷ Convidado por José Gómez Sicre para expor na União Pan-Americana, e exposição inaugural de Cuevas vendeu todos os 45 trabalhos na noite de abertura. Logo depois, ele foi entrevistado pela revista *Time*, apresentando-o ao público mais amplo dos EUA. Sua visibilidade internacional cresceu quando *Art in America* o comissionou para fazer uma série de desenhos; Picasso comprou seu trabalho em Paris; *The New York Times* o chamou de “um dos maiores mestres do desenho do século XX”; e com 29 anos ele já tinha ganhado a sua primeira retrospectiva nos Estados Unidos. Embora mais popular no exterior (em termos de vendas), Cuevas manteve uma posição relevante na América do Sul no final da década de 1950. Ele expos e palestrou no Peru e na Venezuela em 1958, venceu o grande prêmio da Bienal de São Paulo no ano seguinte, e continuou para a Argentina onde ele expos na Galería Bonino em Buenos Aires e palestrou sobre neo-figuração na Galería Ver y Estimar. J. M. Tassende, *José Luis Cuevas: Intolerance* (San Diego: Tassende Gallery, 1984), 9-13.

¹⁸ Além de Cuevas, outros dois artistas que Traba acreditava exemplificar essa abordagem do desenho eram o argentino Carlos Alonso e o uruguaio Hermenegildo Sabat. Traba, *Arte latino-americano*, 75.

¹⁹ Marta Traba, *Los cuatro monstruos cardinales* (Mexico City: Biblioteca Era, 1965).



A Institucionalização do Desenho

A rede regional florescente de bienais e exposições dedicadas às artes gráficas no final dos anos 1960 acelerou o interesse artístico e institucional no desenho, mas simultaneamente perpetuou essa concepção estática, anacrônica do desenho sul-americano. A era testemunhou um aumento nas competições para artes gráficas, geralmente patrocinadas por empresas com prêmios para vários meios. Apoiados nos escritos de Traba, esses eventos afetaram as percepções do Boom de duas maneiras fundamentais: primeira, apesar das recompensas especificadas pelo tipo de meio, o resultado líquido foi a fusão de vários meios em uma indistinta categoria de trabalhos sobre papel, focando nas qualidades compartilhadas de todas as artes gráficas ao invés dos distintos potenciais inovadores do desenho como meio²⁰; segunda, os eventos tendiam a compartilhar uma retórica que situava os desenhos latino-americanos em oposição às tendências elitistas e internacionalistas. A consolidação dessas tendências erradicou o espaço institucional para mais

²⁰ Isso não é negar a sensibilidade formal e estética em relação à mídia específica. Essas competições foram juradas por artistas, professores e profissionais com vasta experiência e conhecimento da disciplina. O que a confusão (talvez não intencional) da mídia gráfica afetou foram os termos específicos em que foram julgados e comparados. Traba também mostrou uma relutância em separar as artes gráficas individuais afirmando que o desenhista “em geral se expressa com as técnicas de gravura.” Traba, *Dos décadas*, 155.

explorações filosóficas, auto-referenciais do meio, bem como para o desenho que não se encaixava nas definições convencionais, áreas do desenho que estavam crescendo simultaneamente.

Esse processo de homogeneização institucional é exemplificado por dois dos mais influentes eventos que vieram a definir o Boom: a *Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado* realizada na Universidade de Caracas em 1967 e a *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas* em Cali, Colômbia em 1971. Traba elogiou a primeira como o único evento do período que “assumiu a maior consciência sobre o papel”²¹. Essa “consciência” foi, portanto, caracteristicamente, articulada em termos de imagens com nenhuma menção a todos os suportes ou meios. Os trabalhos selecionados mostram uma habilidade técnica superior e manipulações da forma humana e mundo objetivo, mas explorações neo-figurativas e pura abstração estavam conspicuamente ausentes²². Evocando a polarização de Traba do desenho e do esnobismo da estética, os organizadores conceberam a exposição distinguindo o desenho da América do Sul — entendido como figurativo, narrativo e compreensível — das tendências mais superficiais e vanguardistas. O catálogo resumiu a disposição curatorial do espetáculo na máxima: na arte é mais importante ser autêntico do que estar na moda²³.

A *Primeira Bienal Americana de Artes Gráficas*, patrocinada pela multinacional sul-americana Cartón de Colômbia, combinou propaganda e outros gráficos comerciais com artes plásticas para demonstrar a natureza popular dos gráficos comunicativos e o elitismo da pura abstração. O texto da exposição enfatizou essa agenda, dizendo:

²¹ Ibid., 159.

²² Vários dos artistas reconhecidos nesta competição podem representar o modelo institucionalmente favorecido do desenho latino-americano. Esses incluíam Cuevas, José Abularach (Guatemala), que recebeu o primeiro prêmio por seus meticulosamente executados desenhos de nanquim do olho humano, Leonel Góngora (Colômbia) e Carlos Póveda (Costa Rica), que desde cedo trabalhou dentro de estilos mais neo-figurativos.

²³ Do texto do catálogo da exposição escrito por Juan Calzadilla, citado em Traba, *Dos décadas*, 160.

Se, como já foi dito, “o campo da arte é aquele das realidades correntes e não das abstrações mentais,” nada é mais lógico e positivo no mundo contemporâneo que um artista que expressa a si mesmo através do desenho, gravura e design gráfico, se eles querem alcançar a melhor comunicação com seus parceiros... Estas técnicas que permitem a muito procurada popularização da arte não podem permanecer indefinidamente nas mãos de uma minoria privilegiada²⁴.

“Popular” era sinônimo de “gráfico”; desenho, gravura, e arte comercial situavam-se dentro de uma tradição compartilhada da expressão pública com distinções funcionais ou estéticas nominais entre os três. Embora competições que promoviam o desenho em termos de legibilidade gráfica e design visual fossem aplaudidas por estimular o desenvolvimento do desenho como uma forma de arte independente na América Latina, a mistura dos meios serviu para comprometer a autonomia do desenho²⁵. Além disso, por causa da exclusão de usos mais inovadores, conceituais e não convencionais do desenho, essas exposições desprezaram o caráter amplo do Boom que englobava uma diversidade de interpretações do meio.

No entanto, o efeito dessa marginalização institucional foi fundamentalmente contraditório. O desenho experimental foi mostrado e vendido por toda a América do Sul. Ironicamente, os críticos e o público avaliaram as abordagens mais inovadoras para o meio diferentemente do que eles fizeram com o desenho localizado dentro desse paradigma e do circuito institucional. Em muitos casos, esses trabalhos não foram divulgados e discutidos como desenhos propriamente ditos, mas sim dentro de um espectro mais vasto das manifestações de vanguarda. O trabalho produzido pelos artistas argentinos coletivamente conhecidos como *Otra Figuración* exemplifica o clima de vanguarda do desenho que existia fora da esfera particular de influência discutida acima. O reconhecimento desses artistas, sua exploração dos potenciais

²⁴ Museo de Arte Moderno La Tertulia, *Primera bienal Americana de artes gráficas: dibujo, grabad, diseño gráfico* (Cali, 1971), n.p, traduzido no original.

²⁵ Ao contrário da tradição da gravura, esses desenhos exibem um nível de cruza e imediatismo mais parecido com os gráficos populares. Em seus propósitos ilustrativos e pelos atributos narrativos, no entanto, eles eram paralelos às impressões na exposição.

expressivos exclusivos do meio e sua generalizada influência na região afetaram grandemente a direção experimental que o desenho tomou em meados dos anos 1960 e 1970. Uma avaliação do desenho de *Otra Figuración*, então, serve tanto para expandir e complicar as noções dominantes do Boom.

II CORRENTES ALTERNATIVAS

O Desenho como “Anti-Estética”

Depois de retornar da Europa em 1962, *Otra Figuración*²⁶ — consistindo de Jorge de la Vega, Rómulo Macció, Ernesto Deira e Luis Felipe Noé (figura 4) — abriu *Esto*, sua segunda exposição na Galería Lirolay em Buenos Aires. Diferente da exposição inaugural realizada apenas um ano antes, *Esto* recebeu apenas uma atenção crítica nominal. No entanto, a exposição, composta exclusivamente de desenho, é digna de nota porque marcou uma transformação substancial nas atitudes de ambos os artistas e o público em relação ao meio ainda vastamente considerado um substrato da pintura e da escultura²⁷. Além disso, a exposição atesta a posição de vanguarda de *Otra Figuración* no desenvolvimento do desenho autônomo, não apenas na Argentina, mas por toda a América do Sul²⁸.

²⁶ Embora a declaração fundadora do grupo explicitamente rejeitasse uma identidade coletiva e os quatro artistas exibissem sob seus nomes individuais, não obstante, um relato de suas exposições iniciais, eles vieram a ser conhecidos como *Otra Figuración*. Ver Agnés de Maistre, *Deira, Macció, Noé, de la Veja: 1961 Nueva Figuración 1991* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1991), 52.

²⁷ Embora algumas poucas galerias na Argentina e no Brasil tenham começado ativamente a promover desenhos experimentais no início da década de 1960 — particularmente a Galería Lirolay (Buenos Aires) e Galeira Bonino (Rio de Janeiro) — os desenhos em geral ainda representavam uma porção insignificante de todo o trabalho exibido. O Salón Nacional Argentino, organizado pelo Ministério da Cultura e Educação adicionou um componente do desenho à competição de vinte anos de pintura e escultura em 1964. Mesmo assim, a definição do meio se manteve restritamente estreita. Lia-se nas instruções: “Desenho: (apenas em preto e branco). Todas as expressões, procedimentos e materiais inerentes ao desenho técnico e decorativo” ou “Croquis”, isso relegou o desenho a um status prático ou secundário. Salón Nacional, *Catálogo ilustrado* (1964), n.p.

²⁸ Entre 1961 e 1964 o grupo exibiu no Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, a Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo, e no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.



Os artistas de *Otra Figuración* começaram a colaborar em 1960, unidos por um compromisso de expressar a angústia existencial do homem na era atômica, enquanto denunciando uma decadência da arte contemporânea. A filosofia social e estética deles, elaborada no tratado artístico *Anti-Estética* (1965) de Noé, forneceu um apoio teórico para uma reavaliação do desenho como uma forma de arte autônoma. *Otra Figuración* considerou a arte dominante do dia como polarizada entre o legado da pintura geométrica neo-racionalista, exemplificada pelos movimentos argentinos Madí e Arte Concreta, e o Informalismo espanhol. Eles viram o primeiro como antitético à desordem social e à crise espiritual do período, enquanto o segundo se tornara monótono e conformista²⁹. *Otra Figuración* buscou um modo novo, mais “real” de expressão que refletiria o tumulto e a incerteza da existência no pós-guerra. O grupo propôs a retomada da dignidade autêntica do homem ao erradicar falsas ilusões de ordem, harmonia e beleza através do tratamento irônico, frequentemente violento, da figura. Advogando “o caos como um valor positivo,”³⁰ sua “antiestética” exigia uma rejeição do bom gosto e desprezo pela santidade do objeto.

²⁹ Jorge López Anaya, “Teoría y práctica de la neofiguración”, *Revista de Estética*, no. 3 (1984): 54.

³⁰ Ernesto Deira, et al., *Otra Figuración* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1961), n.p. O caos, na arte e na sociedade, foi produzido pela colisão de opostos, primeiramente, eles lutaram, no colapso da dicotomia abstração-figuração. Apesar da negligência discursiva do meio deles, não obstante, o próprio desenho incorporou a síntese de linguagens antagonistas. O desenho de *Otra Figuración* combinou tradição com inovação, genialidade com instinto, universal com individual.

Que *Otra Figuración* tenha se voltado somente para o desenho em *Esto* é significativo. Enquanto eles estavam na Europa, o presidente democraticamente eleito da Argentina tinha sido deposto pelos militares e eles retornaram para uma Buenos Aires ameaçada pela guerra civil. Nas palavras de Noé, “a sensação de deslocamento social nos levou a empreender palavras que refletissem o clima social através da deslocamento estrutural”³¹. O *Sem título* de Noé (1962; checklist 98, ilustrado), *Os Geologistas* de de la Vega (1962; checklist 138, ilustrado) e *Sem título* (1962; checklist 25, ilustrado) exemplificam os desenhos do período da *Esto*, em que as deformações rígidas, muitas vezes brutais da figura humana são subordinadas dentro de uma ordem caótica de marcas automáticas e aleatórias. A realidade nesses trabalhos reside na incorporação do acaso dentro da imagem pelo artista. Ao invés de um veículo para representação figurativa, os artistas transformaram o desenho em uma confissão grafológica de verdades internas nas quais eles buscavam expressar o caos da realidade. A rigidez e a linearidade precária das imagens foram agravadas pela ausência de textura ou alcance tonal pela simplicidade dos materiais empregados, neste caso, nanquim preto e papel de celulose barato.

³¹ Luis Felipe Noé, “Movimiento de la nueva figuración argentina” (palestra dada na Archer M. Huntington Art Gallery, 4 de outubro de 1989), Archer M. Huntington Art Gallery Archives, the University of Texas at Austin, Austin, Texas.



98

Luis Felipe Noé, *Sem título*, 1962



95

Jorge de la Vega, *Sem título*, 1962



138

Jorge de la Vega, *Os Geologistas*, 1962

Otra Figuración integrou o meio do desenho e a forma humana para criar expressões imbricadas de caos, homem e sociedade que desafiavam o que eles viam como os efeitos alienantes da pura abstração e desumanização da sociedade do pós Segunda Guerra Mundial. Noé explicou a disposição social e estética do grupo nos seguintes termos:

Talvez o ponto crucial da diferença de nosso grupo seja nossa implantação de uma tarefa mais social. O homem está no meio do caos, fundado dentro dele. Talvez porque nós somos homens de uma nova sociedade, com a vontade do nosso destino e nada a perder, porque não temos passado, nós temos um maior prazer no caos. Aqui o sujeito não é o homem caotizado, mas o caos mesmo... O homem não é um sujeito em si ou de si mesmo, mas

em sua vitalidade, em sua relação com as coisas e com outros homens; em sua mobilidade e sua fusão animista reside o caráter da nova-figuração³².

Essa característica central da estética de *Otra Figuración* é exemplificada no *A Tempestade* (1962; checklist 139, ilustrado) de de la Vega em que uma figura única e isolada está cercada por sinistras bestas primordiais de dentes aparentes e ameaçadoras nuvens pretas. O tratamento infantil das imagens invoca o incorrupto, pré-civilizado estado do homem, em associação acentuada pelo meio, porque o desenho mesmo é a mais fundamental e primordial forma de representação. A aplicação acidental de tinta nanquim projeta o estado interno dos artistas dentro da composição. Assim, as significações discursivas do desenho, o valor simbólico da figura e o registro indexical da mão do artista se combinaram para elevar o desenho de sua função subordinada e de apoio para uma forma expressiva exclusivamente apropriada.



139

³² Luis Felipe Noé, *Antiestética* (Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1965), 137-138.

Esse corpo de trabalho inicial de Deira, de la Vega, Macció e Noé representa uma direção sem precedente para o desenho na América do Sul. Mas ao invés de conceber o desenho como um estado final ou produto, o grupo abordou o meio *como um processo* que incorporava uma consciência precisa e apreciação das funções expressivas únicas ao desenho. A quase total integração da forma e do conteúdo do *Otra Figuración* também desafiou concepções tradicionais do desenho, pois ela permitiu uma reintrodução da figura não em termos miméticos, mas sim como função de uma visão social-filosófica.

Muito da renegociação do desenho de *Otra Figuración* cresceu da próxima relação dos artistas com Alberto Greco, com quem dividiram o estúdio de 1959 a 1961. Greco, cuja feroz antipatia pelo objeto de arte fez dele um verdadeiro iconoclasta, foi chamado de o primeiro artista conceitual da Argentina³³. Ele propôs “a aventura do real”: arte produzida “fora do museu” através de um ativo engajamento com a realidade³⁴. Greco exaltou o acaso localizado no acontecimento da realidade e viu o papel do artista como mero apreendedor dessas forças. Além da pintura informal, do desenho e da colagem, sua obra incluiu uma série de projetos neodadaístas. Na segunda exposição do Movimento Informalista Argentino em 1961, Greco pendurou toalhas de prato num poste e exibiu um tronco de árvore parcialmente queimado³⁵. Em seu infame *Vivo Dito* (1962-1965; figura 5), uma série consistindo de performances espontâneas variando de vestir um cartaz em sanduíche designando ele como uma obra de arte, até assinar seu nome em pessoas e objetos, e marcar um círculo de giz na calçada, no qual pedestres desavisados pisavam dentro, Greco buscou eliminar a fronteira entre arte e vida.

³³ Antonio Saura, “Glosa con cuatro recuerdos,” in Antonio Saura, et al. *Alberto Greco* (Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno Centre Julio Gonzáles, 1992), 17.

³⁴ Francisco Rivas, “Alberto Greco (1931-1965): La novella de su vida y el sentido de su muerte,” in Saura, et al., *Alberto Greco*, 284-288.

³⁵ A exposição foi organizada por Rafael Squirru no Museo Eduardo Sívori. *Ibid.*, 278.



5

O desenho, portanto, representou a principal materialização das crenças radicais de Greco sobre arte. Aparentemente achando o desenho mais adequado à realidade, o artista raramente pintou depois de sua partida do Informalismo. Como seu amigo e colaborador, o artista espanhol Antonio Saura explica:

A atitude de Greco era exercida paralelamente à prática do desenho — e também à pintura — que, no seu caso, estava intimamente relacionada com o desenho. É por meio dessas técnicas que... a apropriação da realidade como um fim artístico foi praticada por Alberto Greco; com grande originalidade e poder persuasivo ele juntou concepções anárquicas e beleza plástica em um único plano. [Isso foi] especialmente em seu trabalho sobre papel, o suporte que oferecia a maior liberdade para a extensão de seus gráficos invasivos e prolíficos³⁶.

Os desenhos de Greco, exemplificado *por Sem título (Meu Coração Chama por Você)* (1963; checklist 63, ilustrado), são complexos, enigmáticos compostos de

³⁶ Ibid., 17.

marcas acidentais e intuitivas complementadas por palavras e imagens coladas. Este léxico diverso de marcações — consistindo de imagens encontradas, rabiscos, grafite, derramamentos, borrões, fluxo de escrita da consciência, fragmentos textuais, execuções automatistas, gestos indexicais, impressões digitais e dos lábios, etc.— servem para registrar a incidência emocional e material de sua criação. Arranjados de maneira caótica, não hierárquica, as composições não têm orientação clara ou ordem visual. Elas excedem o confinamento do papel, com imagens e texto truncados em aparente indiferença às sequências linguísticas e pictóricas. Como suas performances, esses desenhos também são para Greco uma “aventura do real”, apenas capturada sobre papel pela mão do artista.



63

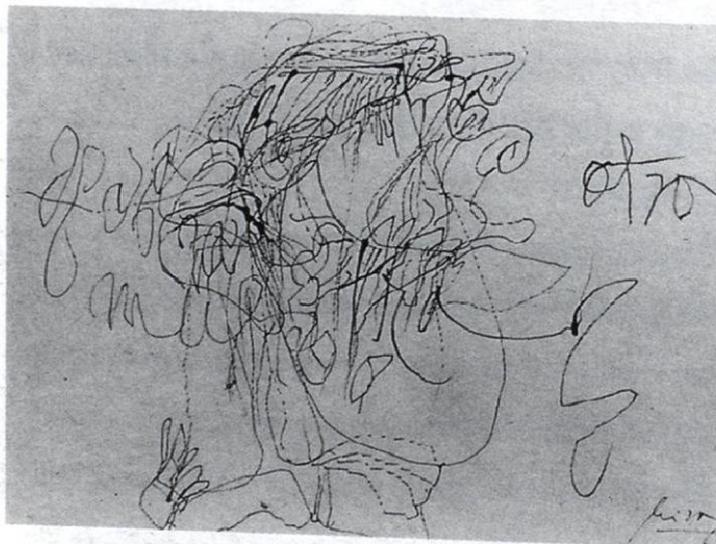
A noção do desenho como um processo de descoberta sobre o eu e sobre o mundo físico também caracteriza a atitude de *Otra Figuración* em relação ao meio³⁷.

³⁷ Apesar da colaboração frequente deles e da paridade geral formal e filosófica deles, Greco recusou exibir com o grupo por causa de diferenças estéticas fundamentais. Noé lembra, “Ele pensava que figuração estava a um passo atrás, mesmo o nosso manuseio livre [da figura]. Ele apoiava nossa atitude experimental ser apenas experimental... Ele era nosso exemplo.” Noé, “Movimiento,” n.p.

Convencidos que a idealização, inerente à noção de “fim” na obra de arte, roubou a vida do objeto, os artistas de *Otra Figuración* subordinaram “fim” ao “processo”, ou, nos termos deles, “arte como criação... lutando contra arte como resultado”³⁸. Jorge López Anya apontou esse traço como incorporando o ponto crucial da influência deles:

A atitude desses quatro neofigurativistas... introduziu dentro da cena artística argentina uma mudança na atitude do operador em relação a sua produção, uma mudança que consistiu em converter a superfície do trabalho em um depoimento textual de uma prática e de um processo do assunto³⁹.

Em desenhos, tais como *Sem título* (1962) de Noé e *Sem título* (1964; figura 6) de Deira, imagens acumulam ritmo e composições caligráficas que simultaneamente constroem e desconstroem a figura⁴⁰.



6

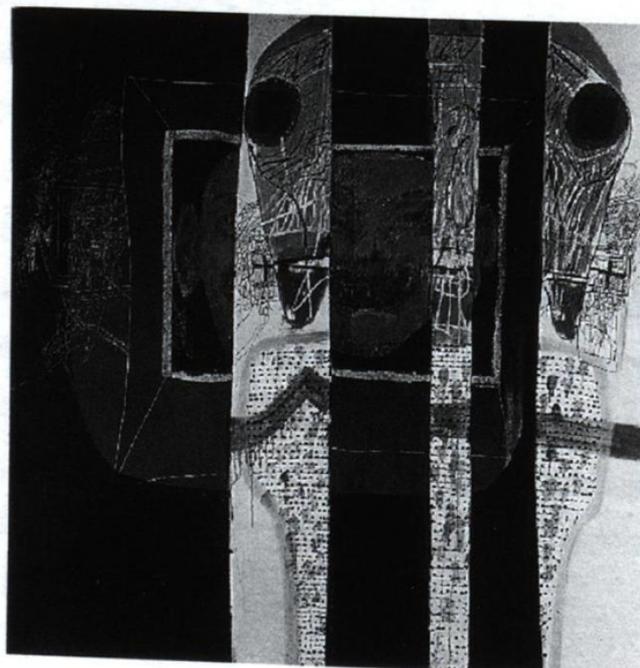
Objetivando expor a ruína e os detritos da sociedade, *Otra Figuración* compartilhou a adoção da impureza de Greco, elogiando “a mancha como um

³⁸ Noé, *Antiestética*, 61.

³⁹ López Anya, “Teoría y práctica,” 52.

⁴⁰ López Anya observa que essa abordagem revisionista em direção a figura é o que distingue *Otra Figuración* do retorno “mais ou menos reacionário” da figura ocorrendo contemporaneamente. *Ibid.*

símbolo de decadência”⁴¹. Eles desenhavam com virtualmente qualquer tipo de marcador, incluindo giz, lápis de marcar, pastel seco, pastel óleo, canetas de ponta de feltro e esferográficas, e não tinham preconceito contra imagens e materiais encontrados. Sua deliberada heterodoxia levou Macció a rabiscar imagens à lápis em suas pinturas a óleo (figura 7) e de la Vega a imprimir pequenos animais em seus desenhos com um selo de borracha. Noé combinava figuras delineadas com imagens construídas a partir de papéis cortados, e com fotos de revistas como em *That is Life* (1965, figura 8).



7

Para *Otra Figuración*, como para Greco, a colagem foi equivalente ao gesto em sua proximidade à realidade. Enquanto de la Vega afirmou que “existem materiais e objetos que, quando incorporados num trabalho pelo meio da colagem, produz o mesmo efeito como uma figura desenhada,”⁴² *Otra Figuración* manteve uma constante consciência do meio mesmo e da relação fundamental do desenho com a representação. Numa série de colagens sobre tela, coletivamente chamada de *El*

⁴¹ Noé, “Movimiento”, n.p.

⁴² Mercedes Casanegra, Jorge de la Vega (Buenos Aires: S. A. Alba, 1990), 96.

Bestiario (1963-1966) de la Vega explorou a inter-relação entre desenho e materialidade. Ao justapor duas imagens de animais monstruosos, um formado de trapos e objetos encontrados e um segundo representando um simples contorno de sua forma, ele enunciou a função expressiva única ao desenho. Como Samuel Oliver explica, “a tinta nanquim plana é liberada de sua função como um condimento pictórico e permanece apenas como um meio expressivo... Através da essência mesma do desenho, ele faz a mensagem mais precisa e o tema mais definido”⁴³

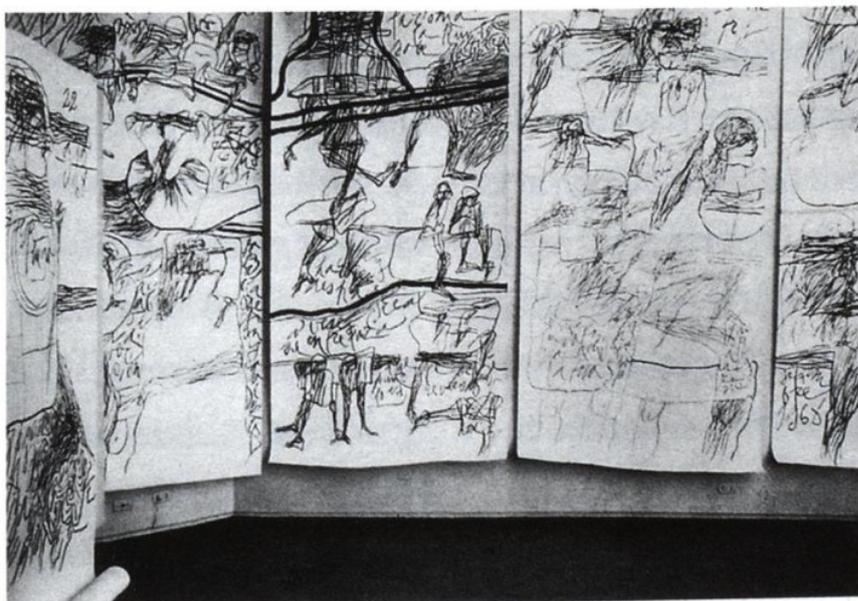


8

Apesar de compartilharem uma perspectiva radical no desenho, uma divergência ideológica significativa emergiu entre Greco e *Otra Figuración* em relação ao status do objeto. Para Greco, o objeto era essencialmente dispensável desde que a visão artística e a ideia fossem os aspectos cruciais da obra de arte. *Otra Figuración*,

⁴³ Samuel Oliver, “Jorge de la Vega,” in *Jorge de la Vega 1930-1971* (Buenos aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1976), 2.

portanto, manteve a obra de arte física em alta estima, esforçando-se principalmente para libertar as concepções do que ela poderia ser. Eles elevaram o desenho em pé de igualdade com a pintura, não apenas através de sua persistente indulgência no meio, mas também através de sua experimentação com tamanhos e formatos incomuns. Por exemplo, num projeto de 1968 na Galería El Taller em Buenos Aires intitulada *Rollos Desenrollados* (figura 9), Ernesto Deira cobriu as paredes da galeria com desenhos longos e verticais pendurados do teto ao chão. Justapostos com gestos, rabiscos, grafite, e fragmentos textuais, as composições atravessam o espectro dos elementos gráficos que constituem o discurso visual e criaram uma nova relação entre artista, espectador, e o trabalho⁴⁴. Desafiando as noções do esboço pequeno, íntimo e menos intrusivo, os “murais” de desenho de Deira confrontavam, de fato envolviam, o espectador. Ao fazer isso, emparelharam a subjetividade exposta pelo gesto autográfico com a audaciosa qualidade pública da comunicação gráfica.



9

⁴⁴ Guillermo Whitelow, “Carta de Buenos Aires,” *Art International* 8, no. 5 (20 de Maio de 1969): 32.

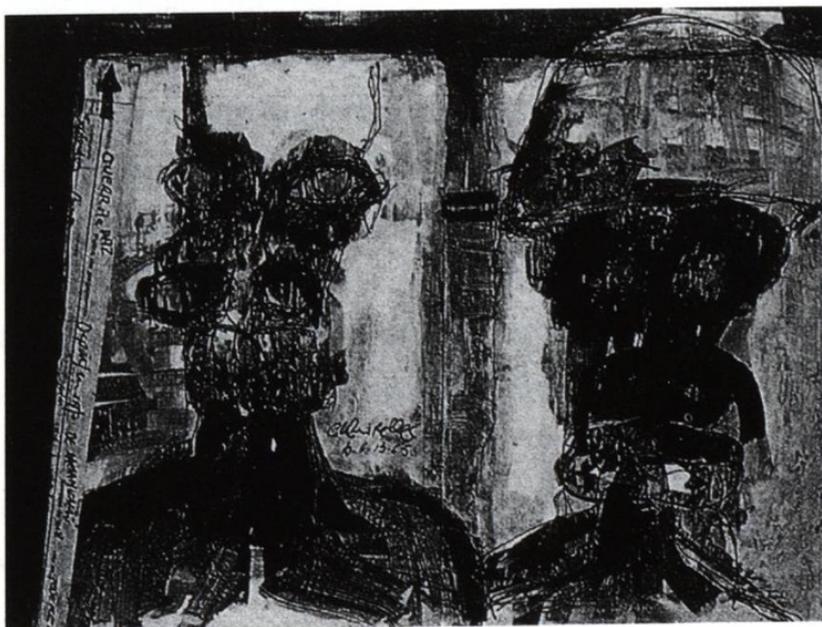
A diferença entre esses trabalhos e os trabalhos de formato alternativo de Greco — mais notadamente seu longo, tipo pergaminho, desenho/colagem *Gran Manifesto: Rollo Arte Vivo Dito* (1963) e *Besos Brujos* (1965) um romance/desenho de fluxo de consciência de 130 páginas que ele produziu em cinquenta dias — é significativa. Embora Greco, como os artistas da *Otra Figuración*, fosse atraído pelo caráter autoral, intensamente subjetivo do desenho, era também a efemeridade e a impermanência da marca e do suporte que tornavam o meio ideal para seus usos. Para *Otra Figuración*, desenho era o meio perfeito para a mensagem deles e por isso foi elevado à galeria e ao status da pintura. Ironicamente, para Greco, que desdenhou a galeria, a inerente marginalidade do desenho, como uma disciplina e produto, juntamente com sua liberdade intrínseca, também o via como o meio perfeito para sua mensagem.



Greco, *Besos Brujos*, 1965

A vasta circulação dos desenhos de *Otra Figuración* e Alberto Greco estabeleceram a viabilidade, a versatilidade e a comercialização moderada de trabalhos não tradicionais sobre papel por toda a América do Sul. O trabalho desses artistas não representou um resultado do Boom do desenho, mas antes uma resposta particularmente precoce às mesmas forças que motivariam a geração Boom. A marca

particular de violenta figuração sobre papel do *Otra Figuración* inspirou paralelos contemporâneos em praticamente todos os países da América do Sul. Na Argentina, por exemplo, o companheiro argentino Alberto Heredia iniciou no começo dos anos sessenta uma série menos conhecida de desenhos caligráficos pequenos e íntimos de figuras e animais, frequentemente ofuscados pelas esculturas grotescas mais extrovertidas que dominaram sua produção. No Brasil o jovem Cildo Meireles cortou seu suporte e fixou lâminas de barbear aos desenhos grotescos de elites militares (figura 10) e Rubens Gerchman invocou a decadência urbana com violentas representações. No Uruguai os ricos, neofigurativos desenhos de giz e pastel óleo de Nelson Ramos inspiraram uma geração de desenhistas politicamente comprometidos, retrospectivamente batizados “El Dibujazo” [O Desenhaço].



10

Numerosos artistas trabalhando isolados, e discutidos em outros cantos nesse catálogo, também mostraram uma postura experimental típica do *Otra Figuración*, embora sem qualquer relação particular visual ou conceitual com eles. Os símbolos e as marcas autobiográficas e místicas das páginas de papéis de arroz de Mira Schendel (Brasil); os “escritos” pseudo-linguísticos e atávicos de José Gamarra (Uruguai); as caligrafias figurativas de Juan Calzadilla (Venezuela); os gestos íntimos

e figuras abreviadas de Luisa Ricther (Venezuela); os padrões obsessivos e intuitivos de León Ferrari (Argentina); e as formas perturbadoras e biomórficas de Emilio Renart (Argentina), todos representam correntes alternativas do desenho sul-americano. Para entender a coincidência do apelo generalizado do desenho para artistas buscando por novos e mais relevantes meios de expressão, o Boom deve ser considerado à luz da turbulência sociopolítica em que foram produzidos.

A Consciência do Artista

A escalada da atividade do desenho na América do Sul correspondeu a um declínio regional na crise sociopolítica e econômica. Na década de 60, o otimismo econômico do pós-guerra havia dado lugar a dolorosas realidades inflacionárias, enquanto a agitação trabalhista e as demandas de redistribuição de novas classes urbanas questionavam o significado dos “milagres” industriais. Por toda América do Sul, ditaduras militares tomaram o poder impondo planos de austeridade econômica e dispensando os direitos humanos e civis em nome da recuperação fiscal⁴⁵. Generalizados exílios, prisões e torturas dos “subversivos” — geralmente estudantes, artistas, e intelectuais — fragmentou a sociedade e forçou a cultura para fora das esferas públicas. O ressurgimento continental do desenho durante esse período pode ser visto como uma resposta à instabilidade política generalizada. Essa correlação foi primeiro observada por Marta Traba: “o interesse em desenhar... quase sempre se

⁴⁵ Venezuela, claro, representa a mais óbvia exceção a qualquer generalização. Desde 1959, o país prioritariamente desfruta regras civil e constitucional como o resultado de uma forte economia baseada no petróleo. Não obstante, inspirada pela Revolução Cubana, a esquerda venezuelana provou ser relativamente forte e ativa, montando um movimento revolucionário malsucedido no início da década de 1960. Conspirações dentro dos militares combinadas às atividades de guerrilha para manter certo nível de subversão, ainda assim nenhum delas se igualou a algo próximo do tipo de repressão experimentada no Brasil, Argentina, Uruguai, ou Chile. Sem surpresa, o desenvolvimento do desenho na Venezuela seguiu um caminho único e é mais bem compreendido separadamente. A Colômbia é, igualmente, um caso difícil. Mantendo uma das mais fortes tradições democráticas na América Latina, a Colômbia também tem uma longa história de conflito, profundamente refletida em sua arte nacional. Apesar do regime civil, muitas das restrições e controle social presente nas sociedades autoritárias também operavam na Colômbia.

registra em situações de caos e de decomposição”⁴⁶. O engajamento político dos artistas, portanto, se torna manifesto não apenas nas novas interpretações dos ícones culturais e símbolos, mas também no recurso deles aos suportes e materiais precários. Barato e discreto, o papel se tornou o suporte de escolha⁴⁷.

O desenho forneceu um dos poucos espaços para liberdade expressiva em sociedades militarizadas e altamente controladas. Em uma tentativa de consolidar poder, regimes autoritários suplementaram terror com sanções simbólicas, regulando restritamente o conteúdo e a disseminação da informação e da cultura⁴⁸. Artistas se voltaram para o desenho não apenas em relação ao potencial comunicativo e expressivo do meio, mas também porque seu status marginal o fez menos visível para os censores do estado. Além disso, para muitos artistas, o desenho era uma empreitada totalmente pessoal que complementava seus trabalhos mais extrovertidos, públicos. A prática íntima, extremamente pessoal, frequentemente abordada como uma atividade terapêutica e ritualística, muitas vezes funcionou como uma estratégia mental e emocional de sobrevivência. Emanando das margens sociais, políticas e psicológicas, ele articulou ideias e percepções que eram

⁴⁶ Traba, *Dos décadas*, 155.

⁴⁷ O aumento em outros trabalhos sem ser de desenho ou de trabalhos relacionados ao desenho sobre papel demonstram as dimensões participativas e igualitárias do suporte. A intensa violência social da Colômbia, por exemplo, deu novo ímpeto para suas tradições gráficas, alimentando uma tendência em direção a imagens rígidas, neo-grotescas em uma tradição que remonta a Daumier e Goya. No Chile submetido à Pinochet, como em vários ambientes culturais altamente censurados da América do Sul, projetos de arte posta, nos quais os trabalhos sobre papel eram enviados para fora do país, ofereciam um meio de expressão. E no Uruguai, logo após e durante o regime militar, um grupo de jovens artistas retrospectivamente rotulados *El Dibujazo* criou um corpo de ilustrações, altamente politizados desenhos destinados apenas para publicações em revistas e jornais. Sobre ilustrações colombianas ver Ivonne Pini, “Gráfica testimonial em Colombia,” *Arte en Colombia* 33(Maio 1987); sobre Chile e arte posta ver Nelly Richard, *La insubordinación de los signos* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994) e *Márgenes e institución: Arte en Chile desde 1973* (Santiago: FLASCO, 1987); sobre *El Dibujazo* ver María Luisa Torrens de Martín, et al., *Dibujazo* (Montevideo: Museo de Arte Contemporáneo, 1989).

⁴⁸ Para discussões gerais sobre autoritarismo na América Latina ver Brian Loveman e Thomas M. Davies, *The Politics of Anti-Politics* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989); Eduardo P. Archetti, et al., *Sociology of “Developing Societies”: Latin America* (New York: The Monthly Review Press, 1987); e Thomas E. Skidmore e Peter H. Smith, *Modern Latin America* (Oxford: Oxford University Press, 1984).

impossíveis de expressar. Muito do desenho experimental do Boom pode ser lido em termos de protesto e contra-ideologia. Ele representou um meio de reafirmar o individual contra as ameaças colocadas pelo autoritarismo, meios de comunicação de massa, pela cultura de massa e pela tecnologia. Além disso, como o instrumento fundamental da representação, o desenho permitiu críticas metafóricas da realidade construída oficialmente e expôs a infidelidade da percepção. Finalmente, ao evocar uma variedade de respostas subjetivas no espectador, o desenho desafiou a política oficial que buscou eliminar atividades interpretativas e suprimir confrontação. O Boom, portanto, deve ser reexaminado em relação ao seu papel crucial de meio como um lugar para expressão individual e participação coletiva em sociedades fechadas e muitas vezes extremamente repressivas.

Os desenhos de *Otra Figuración* foram uma fonte formal e ideológica significativa para muitos artistas reconsiderando os potenciais sociais do desenho na época. Uma exposição coletiva na Galeria Bonino no Rio de Janeiro introduziu *Otra Figuración* ao Brasil em 1963; ela deixou um profundo impacto em muitos dos jovens artistas da cidade. Particularmente influenciados foram Rubens Gerchman e Antonio Dias,⁴⁹ ambos produziram desenhos que refletiram as deformações figurativas e a atitude crítica do *Otra Figuración* em relação ao homem e a sociedade, ainda que dentro do contexto especificamente brasileiro. Para muitos artistas sul-americanos, a qualidade rapidamente degenerativa da vida deslocou as orientações mais metafísicas do *Otra Figuración* para preocupações materiais mais urgentes⁵⁰.

⁴⁹ Paulo Herkenhoff, "The Theme of Crisis in Contemporary Latin American Art," in Waldo Rasmussen, ed., *Latin American Artists in the Twentieth Century* (New York: The Museum of Modern Art, 1993), 135. Ver também Paulo Herkenhoff, *Nova Figuração Rio / Buenos Aires* (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1987), n.p.

⁵⁰ Como os contemporâneos argentinos (e depois os venezuelanos) alguns artistas brasileiros se voltaram para o desenho como uma alternativa aos movimentos de arte concreta dominantes em seus países nativos. Com a crise econômica e política do Brasil, os jovens artistas sentiram que tais movimentos — associados com mal intencionados ideais de progresso e modernização da década de 50, e simbolizados pelos projetos urbanos monumentais como Brasília (que faliu o país) — deviam ser repensados.

Rejeitando o niilismo apolítico de suas existências, Gerchman e Dias transformaram a angústia neofigurativa em um meio mais direto de comentário social.

Multidão de Gerchman (1964; checklist 58, ilustrado) compartilha o alcance acromático do *Otra Figuración* bem como suas frenéticas representações da figura humana. Gerchman transcende a intensa interioridade do *Otra Figuración*, para transmitir a insatisfação social e política das massas urbanas do Rio. A industrialização em larga-escala do pós-guerra do Brasil atraiu milhões de imigrantes do interior do país para os principais centros urbanos, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Na década de 60, as populações das maiores cidades brasileiras excediam muito suas infraestruturas físicas. Quando a crescente pobreza, desemprego e violência falharam em frear a migração, a cidade se tornou um símbolo de alienação e desespero. Gerchman representa assim um mar de rostos anônimos cujo tratamento de máscara indica a cruel, alienante desumanidade da metrópole. O estilo nervoso do artista e as imagens misturadas ressoam com a cacofonia da cidade, enquanto seu uso de tinta preta sobre ordinárias madeiras compensadas invocam as condições materiais sinistras da pobreza urbana. Como Roberto Pontual observou, a paisagem urbana de Gerchman desmente a identidade do Rio de Janeiro como um paraíso de cartões postais com vistas espetaculares do oceano e a presença extraordinária do Pão de Açúcar e do Corcovado⁵¹.

⁵¹ Roberto Pontual, *Entre dois séculos: Arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand* (Rio de Janeiro: Editora JB, 1987), 295.



58

Em contraste com Gerchman, a dívida de Antonio Dias com o *Otra Figuración* é mais conceitual que visual. Seus quadros em série que satirizam a sociedade brasileira invocam o vocabulário visual da Pop Art, mas Dias humaniza o gênero americano/europeu. Seu tratamento tipo quadrinhos de temas sexuais e violentos, portanto, é mais próximo das qualidades agressivas e confrontadoras das imagens do *Otra Figuración*. Dias lembra o impacto do trabalho de Noé, que ele viu pela primeira vez na exposição da Galeria Bonino, observando, “Noé não tinha nada primitivo e agressivo que eu gostei muito”⁵². Em seus desenhos subsequentes, Dias povoou o mundo inocente de fantasia dos quadrinhos com símbolos viscerais de humanidade e violência: carne, genitália, intestinos, ossos, armas, bombas, máscaras de gás, bandeiras e caveiras, assim transformando deliberadamente as mensagens neutras da Pop Art com referências diretas à crise do Brasil contemporâneo⁵³.

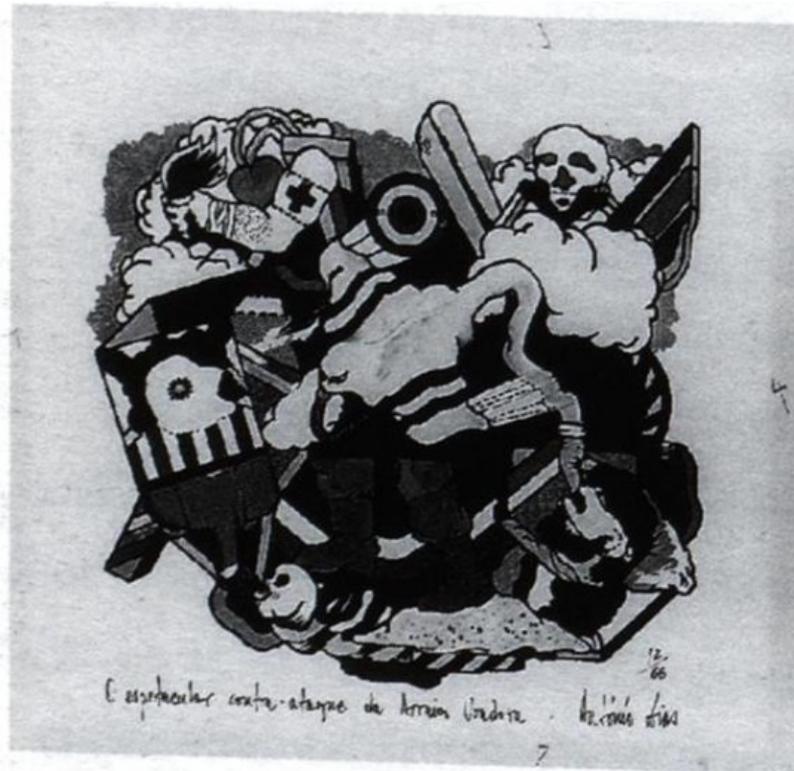
⁵² Herkenhoff, Nova figuração, n.p.

⁵³ Durante esse período Dias também produziu trabalhos a óleo e técnicas mistas com imagens similares baseadas nos livros em quadrinhos. Não obstante, o artista traz aos trabalhos noções discursivas e significantes relacionados ao funcionamento e funções do desenho, por exemplo, o uso da linha como enquadramento, delimitando e construindo um sentido linear, e a utilidade populista do desenho sob a aparência da tirinha produzida em massa. Portanto, independentemente da mídia em que foi produzido, esse conjunto é em última instância sobre desenho e ilustra um reflexivo repensar desse meio.

Como muitos dos artistas no início da década de 60, Dias capitalizou a indulgência inicial do Estado em relação ao protesto público, particularmente nas artes, criando desenhos que criticavam abertamente o recém-instalado regime militar. Os desenhos infantis coloridos e brincalhões do artista são infundidos com signos de guerra e sofrimento como em *The Spetacular Conterattack of the Flying Ray* (1966; figura 11) o qual retrata um amalgama amorfo de pernas de soldados com botas que pisam em um tubo esgotado de tinta a óleo, cercado por nuvens, alvos, um crânio humano, um coração e um braço desmembrado segurando uma tocha e marcado com uma faixa de braço da Cruz Vermelha. Esse desenho pode ser lido simbolicamente em termos de uma traição da junta militar aos últimos vestígios de esperança e idealismo no progresso nacional e no desenvolvimento que permaneceram da era Juscelino Kubitschek⁵⁴. Como Paulo Herkenhoff observou, “essas imagens refletem uma sociedade [impulsionada pelo capitalismo destrutivo] na qual sexo, política, ideologia, e capital constituem forças violentamente concorrentes...”⁵⁵. Embora ostensivamente seguindo uma narrativa linear, suas tirinhas — como exemplificadas pelo *The Wrong History* (1966; checklist 28, ilustrado) — são de fato caóticas e sem sentido. As imagens funcionam como vislumbres de verdade, desafiando as ilusões da ordem social e política propagadas sob o autoritarismo.

⁵⁴ Juscelino Kubitschek, Presidente do Brasil de 1957-1961, prometeu “50 anos de progresso em cinco.” Kubitschek introduziu desenvolvimento dependente de capital estrangeiro que abasteceu a industrialização massiva, o desenvolvimento do historicamente depressivo nordeste e a construção de Brasília. Seus programas de modernização também causaram uma inflação sem precedentes, criando uma enorme dívida externa e interna, e finalmente jogando o país na pior crise econômica na história brasileira.

⁵⁵ Herkenhoff, “The Theme of Crisis,” 135.



11

A apropriação do estilo de quadrinho e do produzido em massa de Dias marca uma intersecção entre duas tendências sócio estéticas crescentemente importantes no Brasil que afetaram muito o status do desenho: uma atitude crítica em relação aos meios de comunicação em massa e o imperativo de que a arte funcione para radicalizar uma ampla parcela da sociedade brasileira⁵⁶. Enquanto seu trabalho manualmente ilustrado fez de Dias acessível para um público amplo e diverso, a referência à cultura de massa também facilitou uma crítica da mídia, uma das

⁵⁶ Esse foi o objetivo principal do movimento Neoconcreto brasileiro que incluiu Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e outros. Eles visavam reintegrar arte e vida ao encorajar a participação de espectadores ao invés da observação passiva. O objetivo geral de envolver fisicamente o espectador na produção e experiência do trabalho tinha certas implicações diretas no desenho. Por exemplo, Anna Maria Maiolino criou livros para serem tocados e manualmente manipulados, e Mira Schendel experimentou com a série *Droguinhas*, cordas de papel apertadamente torcidas que eram mais sensuais do que visuais, destinadas ao manuseio do espectador. Em geral, portanto, a dimensão popular do desenho no Brasil, como ilustrado pelo caso de Dias, foi mais frequentemente temática do que participativa.

primeiras maneiras de dismantelar o discurso do Estado. Seus desenhos podem ser lidos em termos do popular tabloide da imprensa brasileira que tornava sensacionalista o estupro, o assassinato e o escândalo, obscurecendo as atrocidades do Estado contra o pano de fundo da violência cívica⁵⁷.



28

Como o Brasil, a experiência da Argentina com a modernização foi problemática, não conseguindo atingir níveis iguais de bem-estar social ou modernização política comparáveis. A Argentina ostentou um dos mais longos e severos regimes militares na América do Sul, permanecendo praticamente ininterrupto de 1955 a 1983⁵⁸. Enquanto em certa medida a censura do Estado limitava muito a exposição, circulação e recepção da arte, e forçou muitos artistas ao exílio, paradoxalmente esse era também um dos mais férteis e originais períodos na história artística da nação. Nesse contexto, Carlos Alonso voltou-se para o desenho,

⁵⁷Herkenhoff, "The Theme of Crisis," 135.

⁵⁸ Na Argentina, houve três períodos de regime militar direto: 1955-1958, 1966-1973 e 1976-1983. Portanto, também houve regime militar indireto nos anos democráticos entre 1958-1966. A mais extrema repressão acompanhou a restauração Peronista de 1973-1976.

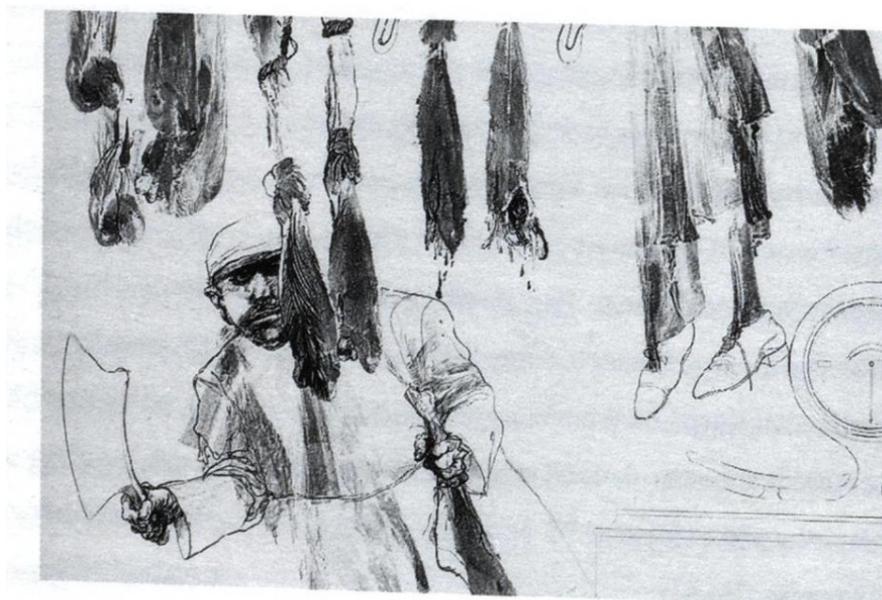
que assumiu um papel “vertebral” na articulação de sua visão sócio-estética⁵⁹. “O desenho me permitiu”, ele escreve, “desenvolver temas sócio-políticos através dos quais eu descobri o que eu considerava a essência de minha personalidade artística”⁶⁰.

O reconhecimento do potencial ideológico do desenho de Alonso vincula seu trabalho ao de Dias e Gerchman. Alonso, contudo, não compartilha do revisionismo e da luta desses artistas como uma maneira de integração da influência dos Velhos Mestres com a arte moderna e o conflito social⁶¹. Em seus trabalhos, referências aos desenhos clássicos e à literatura — em forma de citações icônicas de Rembrandt e inspiração temática de Dante — contrapõem o legado de um passado intensamente humanístico às ações inumanas do Estado. Incorporando recursos visuais e técnicos da ilustração popular e do desenho anatômico, Alonso criou imagens com um tom grotesco e também de depoimento que desenharia uma experiência coletiva e, portanto, comunicaria ao espectador argentino. *Bucther II* (1972; figura 12), por exemplo, denuncia a repressão do Estado. Ilustrado com franca e confrontadora austeridade gráfica, o açougueiro recua, balançando ritmicamente um cutelo, enquanto os membros humanos balançam morbidamente sobre sua cabeça. Enquanto o açougueiro é uma referência comum à economia pecuária da Argentina, os apêndices humanos que pendem de torsos invisíveis abordam o genocídio do Estado de seus cidadãos, o que resultaria em 15.000 a 20.000 “desaparecimentos”.

⁵⁹ Nas palavras de Alonso, “Essas pressões geraram, em alguns, autocensura, mas, em outros, elas estimularam manifestações de oposição.” Através das décadas de 1960 e 1970, apesar dos fechamentos inevitáveis de suas exposições pela polícia e ameaças a sua vida, Alonso montou fortes exposições de desenhos que explicitamente criticavam as ações de ideologias do governo militar. Crescentes pressões, no entanto, combinadas com o início de *La Guerra Sucia* o forçaram ao exílio em Roma em 1976. Emilio A. Stevanovitch, *Carlos Alonso* (Buenos aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986), 12-14.

⁶⁰ Carlos Alonso, “Questionnaire for Participating Artists,” 1996, Archer m. Huntington Art Gallery Archives, The University of Texas at Austin, Austin, Texas.

⁶¹ Alonso lembra, “Eu pintava muito, eu desenhava muito e eu tive meu primeiro grande conflito, aquele de sofrer terrivelmente sob a influência dos Grandes Mestres. A confrontação entre os museus e os pintores modernos gerou em mim um tipo de dúvida que enfraqueceu minha firmeza inicial.” In Stevanovitch, *Carlos Alonso*, 7



12

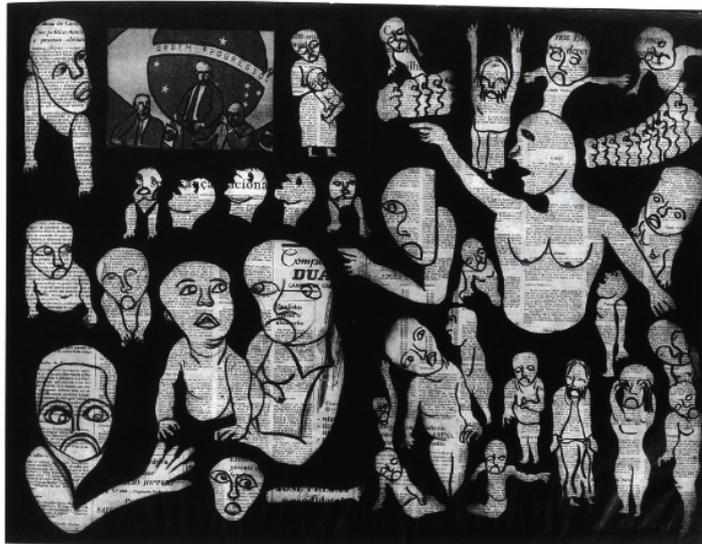
Como exemplos do desenho que responderam diretamente às formações políticas pré-modernas as quais acompanharam a modernização em muito da América do Sul, os trabalhos de Dias, Gerchman e Alonso exemplificam a adequação do desenho com a natureza contraditória da modernidade. O trabalho deles claramente demonstra que o conteúdo ideológico do desenho emerge não somente como um produto do imaginário, mas também incorporado nas associações discursivas que têm tradicionalmente acompanhado o desenho: o meio é um do humanismo, da subjetividade e da individualidade, e que a prática encarna uma franqueza e uma imediação da observação. Os jovens artistas reinterpretaram e recontextualizaram esses pertinentes símbolos discursivos e ao fazê-lo revitalizaram as funções radicais do desenho.

Subversões da Mídia

Com as mudanças fundamentais no sistema capitalista global e novos ímpetus teóricos, artistas sul-americanos começaram a empurrar as fronteiras do desenho ainda mais. Em relação a mídia impressa, artistas usaram desenho

predominantemente em termos de suas associações conceituais e semânticas, muitas vezes descartando noções convencionais da técnica e do meio. Desenho veio a significar um ato individual para interromper o sistema, independentemente da forma visual que ele tomou. Os trabalhos de Antonio Manuel (Brasil) e Beatriz González (Colômbia), bem como o último trabalho de Jorge de la Vega, ilustram três exemplos concretos desse fenômeno.

As intervenções repetidas de Antonio Manuel com jornais durante um período de dez anos exemplificam tanto as funções ideológicas expandidas do meio como a liberação progressiva da definição do desenho durante essa época. Como muitos artistas e críticos sociais contemporâneos, Manuel reconheceu o significado extraordinário da imprensa na construção da opinião política e do entendimento social. No Brasil de Manuel, como em grande parte da América do Sul, o poder da mídia controlada pelo Estado gerou um clima de submissão que representava a maior ameaça às liberdades civis do que a repressão aberta; a última, pelo menos, encontrou-se com oposição vocal. Mais que um instrumento coercitivo do Estado, um interesse corporativo, uma estratégia imperialista — ou todos os três — a mídia de massa por toda a América do Sul foi percebida como um meio de criar hegemonia, exigindo normas culturais e sociais, e reconstruindo a realidade. O desenho então veio a representar um meio de subverter essas mensagens e ideologias. Isso é exemplificado por uma série de trabalhos sem título de 1966 nos quais Manuel desenhou diretamente nas páginas dos jornais nacionais. O nítido contraste entre suas representações gestuais e grotescas, e a presumida objetividade das fotografias dos jornais produziu poderosas declarações em relação à inerente subjetividade da representação. Em *Sem título* (1966; checklist 87, ilustrado), por exemplo, ao justapor a imagem das massas angustiadas com as fotos dos burocratas contra as bandeiras brasileiras, Manuel reordena a narrativa original para que as vítimas da máquina política brasileira pareçam confrontar seus vitimizadores.

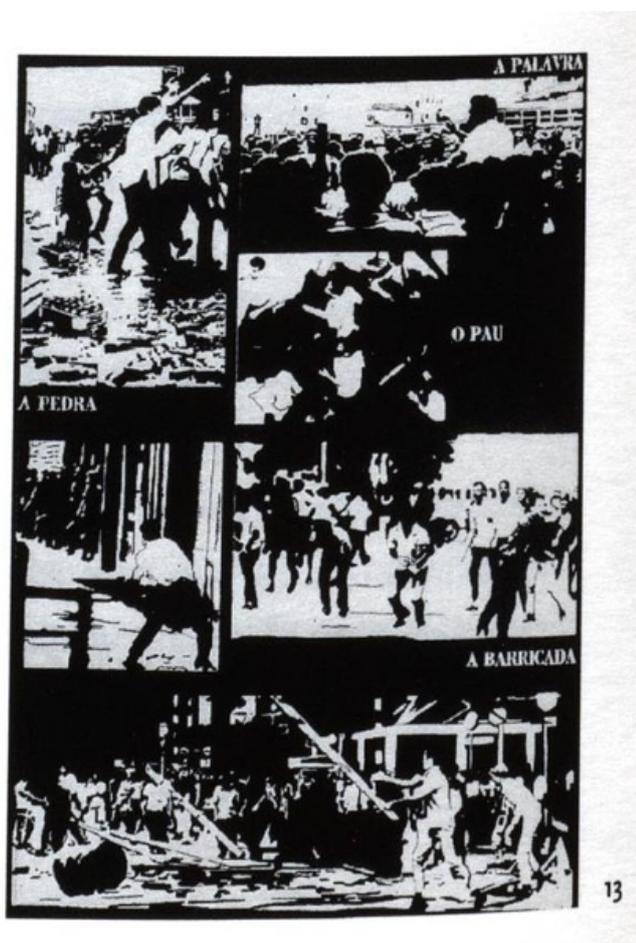


87

Em termos de exemplificar as possibilidades ideológicas do ato de desenhar, bem como ilustrar definições mais amplas do meio, os projetos de Manuel, exemplificado por *O Pau, A Pedra* (1968; figura 13), são fundamentais. Produzidos depois do “golpe dentro do golpe” brasileiro de 1968, que oficialmente aboliu a Constituição, revogou todos os direitos civis, e reforçou uma rígida censura⁶², em *O Pau, A Pedra*, Manuel adotou um gesto que imitou o do censor. Usando marcadores pretos ele obscureceu grandes seções do jornal, deixando apenas palavras selecionadas e imagens. Ao fazê-lo, ele construiu uma nova unidade de significado distinta da original, sugerindo novamente que toda a representação é sujeita à manipulação e que toda verdade é, na melhor das hipóteses, parcial. Em *O Pau, A Pedra*, o artista também separou as associações discursivas do desenho do ato da representação ilusionista. Manuel não “desenhou” em nenhum sentido tradicional, nisso ele nem retratou objetos nem invocou um estado emocional através do gesto. Ele empregou o desenho somente como uma estratégia discursiva. Sua ação representava o desenho não na forma que produzia, mas na forma como funcionava

⁶² O governo militar editou uma série de Atos Institucionais que modificaram (e finalmente aboliram) a Constituição, assim dando ao estado poder ilimitado. O Ato Institucional 5, foi a mais severa dessas reformas.

— invocando o humanismo e o individualismo do gesto. A linha serviu mais do que como uma simples função física de enegrecer a página, mas discursivamente invocou ambas: a demarcação e a autoridade. Ele acionou o discurso tradicional que define o meio, mas interrompeu a lógica interna que determinou o resultado final. Em 1973, Manuel estendeu essa definição reflexiva ao seu extremo fim, descartando totalmente a marca e manipulando as lâminas antes delas serem impressas. Os desenhos de Manuel encarnaram um ato subversivo da intervenção dentro de campos estabelecidos de significado. Ao fazê-lo, empurrou os limites absolutos do desenho, invertendo a hierarquia para que o conceito de desenho tenha prioridade na realização de um objeto.



A artista colombiana Beatriz González negocia um diálogo crítico com a representação de massa de uma maneira bem diferente de Manuel. Socialmente e

politicamente, a Colômbia apresentou um cenário bem distinto nos anos 60 e 70. Desde os anos 1940, a violência tem dizimado a sociedade Colombiana. Um estado não declarado de guerra civil, conhecido como *la violencia*, tinha dizimado mais de 200.000 vidas, o período mais brutal ocorrendo entre 1948 e 1958, quando a geração de González eram crianças e adolescentes impressionáveis. A experiência colombiana diferia do autoritarismo em vários aspectos. A eficácia política do terror em regimes despóticos tais como Brasil, Argentina e Uruguai dependiam de uma cultura do medo gerada por rumores, bem como por atos intimidadores altamente visíveis, tais como batidas policiais à meia-noite atrás de alegados subversivos, prisões públicas e desaparecimentos inexplicáveis. Atos de tortura e assassinato, em contraste, eram clandestinos e poucos corpos foram encontrados. Na Colômbia não havia um único déspota e, particularmente no campo, os estragos da guerra mantiveram uma presença terrível na imprensa e na vida cotidiana. Provocada tanto pela rivalidade política partidária quanto pelo banditismo rural, a brutalidade da *la violencia* era imprevisível e ubíqua⁶³.

González empregou o desenho exclusivamente para transmitir a fascinação do público colombiano com a tragédia, a produção e consumo de massa na imprensa durante *la violencia*. Suas pinturas coloridas e bem-humoradas inspiradas na Pop Art do mesmo período, em sua glorificação de personalidades colombianas históricas, religiosas e populares, refletiu uma cultura que devorou as mitologias nacionais ao invés de bens de consumo capitalistas. Os desenhos sóbrios e irônicos de González, portanto, representaram a desconstrução dessas mitologias. A primeira fonte do imaginário desenhado de González foi a popular *crónica roja* — o equivalente colombiano ao resumo de crimes diários nos jornais norte-americanos — que se

⁶³ Os anos 1960 e 1970 representaram um período de atividade de guerrilha progressivamente intensificada que invadiu as áreas urbanas. A estratégia de insurreição foi sabotar a ordem pública através de sequestros, assassinatos, roubos e ataques às instalações militares e policiais. A resposta administrativa às guerrilhas consistiu de sanções civis e violações aos direitos humanos e reforço à censura de mídia.

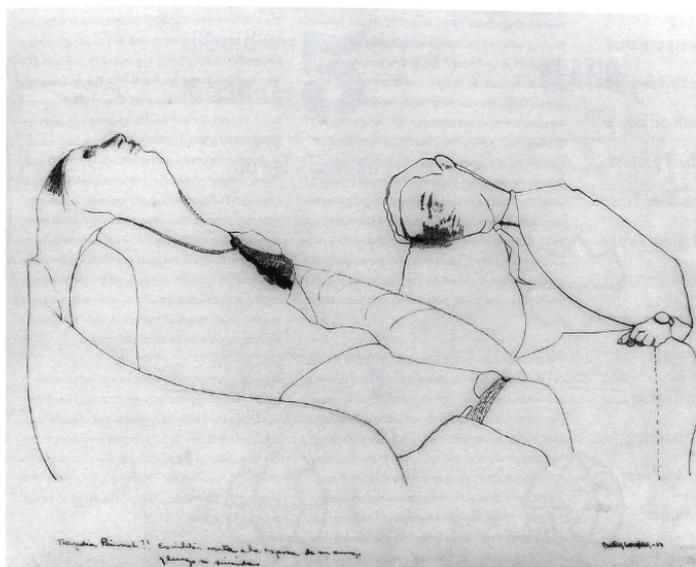
concentrava especificamente nos crimes passionais ⁶⁴. As estórias horríveis e sensacionalistas do *crónica roja* representavam uma forma de narrativa popular que alimentava uma curiosidade mórbida enquanto deslocando ansiedades produzidas pela *la violencia* e transmutando e distanciando a violência como um fenômeno quase fictício. A “representação de representações” de González⁶⁵, como ela se referiu ao processo, eliminou cor, textura, e sombreamento, isolando, assim, as figuras dentro de um plano de imagem em branco. As imagens confrontaram o espectador como verdades nuas. Descontextualizados e dessensualizados, os desenhos de González revelaram a real violência mergulhada em anedota.

González chamou o desenho de “a consciência do artista”⁶⁶. Suas obras não envolvem os eventos reais, mas sim a sua representação em massa. Para desassociar as figuras apropriadas de seu significado singular, González desenhou um relativamente limitado número de imagens repetidamente durante o curso de anos, e em muitos trabalhos ela multiplicou a mesma forma em uma única composição para formar sequências longas e redundantes. Este é o caso em *La Viñeta de la Tragédia I, II e III* (1982) que derivou de *Tragedy of Passion: Ex-Military Man Murders Wife of Friend and then Kills Self* (1967; checklist 61, ilustrado). González converteu os amantes mortos em gráfico, quase decorativo ícone. Ao fazê-lo, ela perde a identidade particular deles por seu valor simbólico. Em *Tragedy of Passion*, como em todos os desenhos dela, González simultaneamente critica como a mídia de massa colombiana capitaliza sobre a tragédia e como a mídia sensacionalista obscurece a realidade da violência social.

⁶⁴ Carolina Ponce de León, “Beatriz González in situ”, in Marta Calderón, et al., *Beatriz González: Una pintora de província* (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1988), 21-22.

⁶⁵ *Ibid.*, 26.

⁶⁶ González, portanto, não se identifica como uma artista política: “Uma denúncia [política] implicaria um comprometimento, e não há nada mais repleto de insinceridade e cinismo, embora isso pareça contraditório, do que uma pintura politizada. Meus objetos e pinturas respondem a uma vocação como outra qualquer, com trabalho e satisfação.” *Ibid.*, 22.



Reportagem de notícias é apenas uma faceta do processo de construção da hegemonia através dos meios de comunicação de massa. Entretenimento é um meio igualmente, senão mais eficaz de definir e disseminar uma mensagem de normalidade, bem como servir como um desvio da crise. Nos anos 1960 e 1970, televisão e rádio em muito da América do Sul foram concessões do governo que poderiam ser revogadas a qualquer momento e que permitiram o Estado se apropriar e manipular símbolos nacionais para seu próprio fim. A necessidade do público de ver imagens prazerosas e reconfortantes como um escape das vicissitudes da vida diária também influenciou o tom consistentemente superficial da mídia. Para muitos artistas socialmente críticos, o desenho, assim, encarna uma maneira de diminuir as forças anestésicas do entretenimento e da propaganda.

Em 1965, o antigo membro do *Otra Figuración*, Jorge de la Vega mudou para Nova York e começou uma série de trabalhos que criticaram a artificialidade da cultura norte-americana através de referências a propagandas e ao entretenimento. Também olhando para Pop Art e inspirado em gráficos psicodélicos, de la Vega gastou vários anos pintando composições coloridas e hiper-realistas — amálgamas grotescas de corpos carnudos com rostos radiantes das estrelas de cinema. Ao voltar para Buenos Aires em 1967, de la Vega continuou esse direcionamento artístico, mas

abandonando a cor para retornar ao desenho preto e branco. No contexto da Argentina, a polêmica visual de de la Vega repreendeu a aristocracia *porteña* cujo lazer e frivolidade conspícuos estavam em flagrante contraste com as dificuldades econômicas e políticas da nação. O tratamento de alto contraste das imagens, produzido em nanquim, marcador de ponta de feltro ou tinta acrílica preta, eliminou a ambiguidade. “Eu não quero cinzas,” afirmou o artista, confirmando essas intenções⁶⁷. A imparcialidade fria de suas figuras lembra a ênfase da Pop Art em objetos que eram não históricos, apolíticos, e não evocativos. Abaixo dos rostos exaltados e chiando em desenhos como *Parênteses* (1967; checklist 141) serpenteia um labirinto de partes do corpo desmembradas e membros semelhantes a intestinos que aludem a monstruosidades sociais. Desta maneira, os desenhos de la Vega transmitem o poder ofuscante dos meios de comunicação de massa. Deliberadamente invocando os “elementos gráficos da propaganda, filme e televisão que o mundo todo conhecia,”⁶⁸ de la Vega reproduziu os efeitos psicológicos da mídia de massa, concentrando o olhar do espectador sobre os sorrisos convincentes, possibilitando assim que o público se force a ver as distorções grotescas que unem as figuras felizes.

⁶⁷ *Ibid.*, 114.

⁶⁸ *Ibid.*, 118.



Jorge de la Vega
Paréntesis (Parenthesis), 1967
Checklist 141

A tendência transnacional de usar o desenho para expor verdades sociais e políticas latentes sob a superfície dos meios de comunicação emergiu não apenas das circunstâncias históricas compartilhadas das décadas de 1960 e 1970, mas também da lógica do desenho como uma estratégia discursiva que os artistas trouxeram para o trabalho deles. A natureza da hegemonia é para se apresentar como o objetivamente “real,” sem autoria. O discurso oficial é disseminado como neutro, óbvio e incontestável. Para reforçar o discurso hegemônico a mídia controla o que é visto, ouvido e entendido em impecáveis pacotes de “verdades”. Como visto no trabalho de Manuel, González e de la Vega, o desenho em 1960 e 1970 funcionou para desestabilizar os mecanismos de discurso da mídia. A simplicidade e a versatilidade do desenho, que poderia ser feito a qualquer momento e em qualquer lugar usando praticamente qualquer coisa que pudesse deixar uma marca, foi antitético do brilho e polidez da apresentação da mídia. Os desenhistas interromperam a determinação das imagens da mídia com um desenho parcial, espontâneo, que incorporou o acaso e o erro. O desenho poderia ser usado para inserir autoria em representações ostensivamente objetivas assim fraturando o mito

da neutralidade da mídia. Talvez mais significativamente, o redesenhar crítico dos ícones de mídia que prevaleceu nos anos 1960 e 1970 representava uma asserção primordial da individualidade diante da massificação cultural.

Em Desafio à Reprodução Mecânica

Muitos artistas se voltaram para o desenho nas décadas de 60 e 70 em reação aos efeitos alienantes da tecnologia, trazendo à expressão deles um entendimento do meio definido em oposição à mecanização. Além dos efeitos coercitivos da mídia de massa discutidos acima, a tecnologia também eliminou o espaço social para interação através de tais desenvolvimentos básicos como o telefone, a televisão, o automóvel, o refrigerador e o supermercado, mercadorias que se tornaram muito mais comuns na América Latina depois da Segunda Guerra Mundial. Essas invenções insolararam indivíduos dentro dos domínios privados enquanto erradicaram espaços vitais da comunidade para o discurso público. A mecanização também se tornou uma metáfora para a conformidade social, mais frequentemente invocada em conexão com a educação. Sob o autoritarismo, a educação sofreu severa repressão: professores foram demitidos e desapareceram, universidades foram fechadas e o ensino que sobrou era monitorado de perto com diretrizes rígidas ditadas pelo Estado. Para os militares governantes, a educação constitui um meio primário para manipular os poderes normativos do pensamento e do comportamento, transformando o ensino em campanhas de doutrinação. O desenho era um veículo versátil para explorar essas tendências: por um lado, o núcleo da pedagogia acadêmica e, por outro, o preeminente gesto idiossincrático do indivíduo, significando vontade expressiva e liberdade.

Em 1973, o Centro de Arte y Comunicación (CAYC) em Buenos Aires convidou o desenhista uruguaio Haroldo González para apresentar quatro projetos audiovisuais

incluindo *Drawing in Five Lessons* (1972; checklist 62, ilustrado)⁶⁹. O audiovisual de González foi introduzido no CAYC como “provocativo” e “antiautoritário” no texto da galeria elogiando a prática radical do projeto:

Muitos artistas observaram essa situação regional [de desequilíbrio social e econômico] e estavam tentando destruir os velhos modos de pensar que dificultavam a transformação social. Nós nos referimos a eles quando falamos de artistas latino-americanos: àqueles que querem — com seus trabalhos — propiciar processos de mudança. Eles são os mais aptos para sinalizar, informar, educar e denunciar, contribuindo para criação de novos valores, novos modelos espirituais que promovam profundas mudanças socioeconômicas e políticas, mobilizando recursos humanos para conseguir um bem-estar social e completo desenvolvimento do indivíduo⁷⁰.

Drawing in Five Lessons constitui-se de uma tira de filme de três minutos que mimitava métodos pedagógicos do desenho em uma crítica bem-humorada da representação e da conformidade ideológica. O espectador sentava diante de uma pequena tela enquanto imagens simples com textos breves e explicativos cintilavam. Começando com tons de controle da mente, o texto comandava: “Preste a maior atenção possível. Concentre-se”. A lição continuava com uma lista dos elementos fundamentais do desenho: plano, ponto, linha, forma e expressão com os termos aplicados alternadamente ao desenho e à sociedade. O plano simbolizado pelo mundo e o ponto pelo indivíduo. A didática concluiu com uma definição de expressão que paradoxalmente impedia o que definia. Lia-se, “Expressão: uma organização de formas expressivas conseguidas com a correta modificação do mundo, eu quero dizer, o plano, para nossa felicidade, os pontos.” As lições de González simbolizavam a força do indivíduo, “a origem de todas as coisas no mundo,” e a ameaça colocada pela conformidade social que justificava a dominação política como sendo “para nossa felicidade,” a das massas.

⁶⁹ González originalmente instalou a peça na «Galería U» em Montevideu em 1972.

⁷⁰ Jorge Glusberg, *Haroldo González: Audiovisión* (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1973) [brochura].



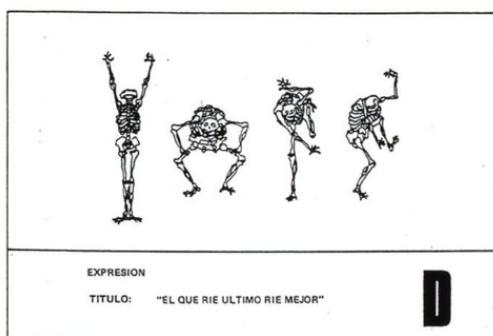
62

A instrução concluía com “exercícios” que sarcasticamente exemplificavam os pontos formais e políticos já ensinados. O ponto assume a identidade de um buraco de bala dos desenhos animados, legendado “bang!crash!ugh!”⁷¹ e repetidos buracos de bala de uma arma automática formaram uma linha. Um desenho simples de um caixão exemplificou “forma” e “expressão” e ironicamente disseminava o clichê, “Aquele que ri por último, ri melhor” (figura 14). A tira do filme finalmente comandou ao espectador “desenhe!” — ao fazê-lo, parodiando as diretrizes restritivas do governo para produção cultural. Mas, ao pendurar folhas de papel em branco numa galeria e encorajando a participação do público, González ofereceu um espaço de

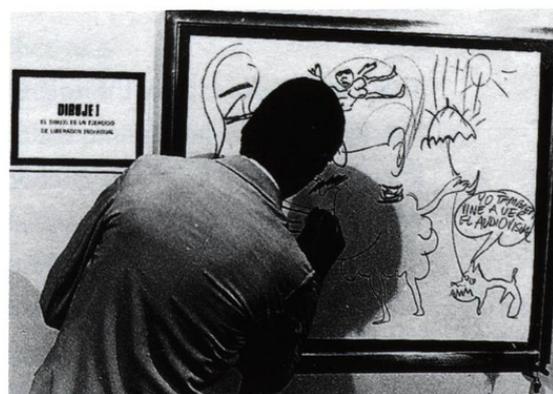
⁷¹ O uso do inglês pode ser lido como uma referência à Arte Pop e à apatia debilitante e ao controle da mente produzido pelo consumismo. Ele também reflete as campanhas de desnacionalização e a economia neoliberal da ditadura uruguaia. Após o golpe de 1973, o Estado empregava os meios de comunicação de massa privados de controle estrangeiro como um meio de exercer controle social. A distribuição de filmes, a indústria da música e a televisão eram todos a favor dos empreendimentos dos EUA, destinados a transformar as normas sociais e ideologias. Ver Abril Trigo, “Words and Silences in Uruguayan Canto Popular,” *Studies in Latin American Popular Culture* 10 (1991): 215-216.

liberdade expressiva que desafiava o controle do governo (figura 15). O comando “desenhe!”, portanto, traduzia-se como “rebele-se!” afirmando uma contra ideologia importante da arte na luta política. A peça funcionou em múltiplos níveis. A sátira do dogma instrucional referia-se a ambos, ao papel pedagógico do desenho no estudo da arte e à cooptação educativa do Estado autoritário como um dos principais meios de manipulação do poder normativo, coagindo a conformidade social e política.

O uso da tecnologia audiovisual invocou a televisão e a mídia de massa, práticas discursivas complementares que alienaram ainda mais o indivíduo. Finalmente, a implicação que a realidade (o mundo) e representação (o plano) eram intercambiáveis e, mais importante, conceitos facilmente confundidos, sublinhou o alerta que as realidades social e política eram construções do Estado que demandam uma atitude cética dos cidadãos.



14



15

O artista brasileiro Ivens Machado também abordou a inter-relação entre educação e controle social, mas em investigações mais sutis. Em meados de 70, Machado começou uma série de trabalhos conceituais envolvendo um tipo de papel pautado e milimetrado usado por estudantes da escola primária. O papel mesmo carregava associações com a ordem, a razão e a conformidade em ambas as marcas padronizadas — linhas paralelas infinitas ou campos invariáveis de pequenos quadrados — e as normas prescritas associadas com o uso pedagógico do papel.

Machado interveio com a produção de papel em uma sucessão de ações simples que catalisaram um complexo ideológico e reações epistemológicas.

Na fabricação costumeira do produto, um conjunto comprido, como um pente, de canetas deixa uma série horizontal de linhas azuis à medida que ele é arrastado ao longo de um rolo contínuo de papel, que é depois cortado em folhas de papel para escrever. Em uma série sem título de 1974, o artista interrompeu o processo ao periodicamente levantar canetas individuais ou todo o pente para deixar um vazio nas linhas, ou ao arbitrariamente sacudir algumas canetas para fazer uma marca irregular (ver Adams, figura 4). Em um ato que Paulo Herkenhoff chamou de uma “intervenção crítica no reino da ordem e do controle,”⁷² o artista confrontou a mecanização com um ato humano, randômico. Ao fazê-lo, ele simbolicamente desafiou os mecanismos normativos da educação e do controle social e expôs a natureza tênue de qualquer ordem imposta. Ao eleger deixar o papel em rolos, o artista quebra sua relação com a escrita, e, por correspondência, com a razão e o poder⁷³. Como Eduardo Jardim observou, Machado impõe uma nova lógica no espaço:

Essas são páginas de um caderno que nunca será escrito. A totalidade de seu espaço é negociada pela disfunção de uma de suas partes. As linhas quebram a lógica que as regula. Elas nunca serão escritas porque... elas são deslocadas do contexto normal delas, [e são] protegidas pelo novo status que elas possuem — o status de arte⁷⁴.

Apesar da natureza altamente conceitual da intervenção de Machado, o desenho é central para o trabalho. Muito como os jornais de Manuel, vários níveis de significado derivam do discurso e das associações que carregam o desenho com

⁷² Paulo Herkenhoff, “A espessura do signo — Desenho brasileiro contemporâneo,” (texto não publicado da exposição na Karmeliter Kloster em Frankfurt, 1994), p. 15, Archer M. Huntington Art Gallery Archives, The University of Texas at Austin, Austin, Texas.

⁷³ Como um meio primário de disseminação de conhecimento, escrever quase sempre implica uma relação de poder. Essa relação é intensificada em um regime autoritário, onde a educação consiste de doutrinação social e política e a escrita é geralmente censurada. Assim, a escrita, o veículo tradicional da razão, se torna um símbolo de repressão.

⁷⁴ Eduardo Jardim, “Demarcar o território da arte,” in *Ivens Machado* (Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, 1979), n.p.

significado. A intervenção de Machado constitui o desenho apenas em oposição à mecanização. A máquina reduz o desenho a uma monótona organização espacial. Machado subverte ambos o processo industrial e a ordem repetitiva com um gesto antitético e intuitivo. Esse gesto engaja as características essenciais do desenho: toque, subjetividade, autoridade, espontaneidade e mediação. O trabalho de Machado também compartilha com Manuel a relação reflexiva entre o meio e a mensagem. Seu desenho desafia o autoritarismo ao desafiar o anonimato e a conformidade, e é precisamente esse desafio que define sua ação *como* desenho.

Por causa da dupla função tradicional do desenho como um exercício científico e como uma base de toda a ilusão visual fictícia, é possível, como demonstraram esses artistas, usar o meio para simultaneamente afirmar a verdade enquanto revelando mentiras e verdades parciais. Miguel Angel Rojas emergiu da principal tendência em relação ao desenho hiper-realista na Colômbia em 1970, expoentes dos quais incluíam também Oscar Muñoz e Santiago Cárdenas. Embora em certo nível esses desenhos se relacionem ao desenvolvimento contemporâneo do fotorrealismo da América do Norte em sua simulação das propriedades mecânicas das fotografias, apresentação direta do sujeito, e a qualidade abstrata e estéril desprovida de contexto ou narrativa, trabalhos tais como o de Rojas não tinham a neutralidade deliberada de sua contraparte norte-americana (figura 16). Estimulado pelo clima social cheio de realidades contraditórias, “opostas, ainda que inseparáveis,”⁷⁵ o desenho que aproximou a precisão e a objetividade da câmera da lente emergiu como um testemunho a uma realidade evasiva, frequentemente dualística.

⁷⁵ Miguel González, “Dibujo colombiano: Década del sesenta” *Arte en Colombia* 11 (December 1979): 20.



As instalações de Rojas *Via Láctea* (1981) e *Episódio* (1981; ver Herkenhoff, figura 10) engajaram questões relacionadas à construção da identidade, controle social e as liberdades sexual e expressiva. Ambos os trabalhos empregaram pequenas fotos redondas de encontros sexuais furtivos, tiradas através de olho mágico em um banheiro público masculino, como “pontos” com os quais o artista “desenhou” imagens grandes nas paredes da galeria. Em *Via Láctea*, ele criou formas cruas e infantis e em *Episódio* os pontos formaram um único horizonte linear que atravessou a sala⁷⁶. O resultado de cada um desses projetos foi duas representações coexistindo dentro de uma única delimitação. De longe, o espectador reconhecia apenas a imagem maior, mas, ao examinar mais de perto, achava uma variedade de “verdades” alternativas (significadas como tais pela veracidade da foto) escondidas da vista. Assim, Rojas criticava a habilidade dos colombianos de ver um mundo ordenado em meio ao caos político e também tratou a repressão das identidades sociais alternativas na construção hegemônica dessa ordem normativa.

⁷⁶ Essas composições demonstraram certas noções fundamentais do desenho: a) que pontos formam linhas como a base de toda representação; e b) que o desenho é uma habilidade nata, não aprendida que cada humano pode e desenha no sentido que as crianças desenhavam.



Figuras 10. Miguel Angel Rojas, *Episódio*, 1981 (vista da instalação)

As investigações de Rojas emergiram em resposta ao clima geral da violência política e da crise que arruinaram o país, bem como à repressão sexual que acompanhou o regime fascista e particularmente visava homossexuais⁷⁷. A questão do voyeurismo transmite cumplicidade. A fotografia clandestina evoca vigilância como uma maneira de controle, conduzida tanto pelo Estado como pelos vizinhos. O espectador na galeria é forçado ao voyeurismo. Ele ou ela deve inclinar-se para frente para ver as fotos, com se eles estivessem olhando através dos olhos mágicos. Os homens nas fotos, inconscientes de uma audiência, são somente objetos do olhar de outros. Mais ainda, eles não são parte das imagens maiores; no design maior eles são abstraídos e reduzidos a meros pontos.

⁷⁷ Peter Drucker observou a relação de repressão sexual à “modernização” pós-guerra no Terceiro Mundo: “o aparelho de estado mais forte [com o desenvolvimento capitalista] tornou possível uma repressão sexual mais completa. A tentativa de criar estruturas de família nuclear, pensada como sendo um aspecto importante da ‘modernização,’ foi sempre um motivo. Mais ainda, a crise econômica global atingiu mais fortemente o Terceiro Mundo, então impulsos populares para encontrar botes expiatórios podem ser mais fortes.” Ele continua a discutir os esquadrões da morte de direita na Colômbia que conduziam assassinatos de “limpeza social”, particularmente de homens prostitutos e travestis. Ver Peter Ducker, “In the Tropics There is No Sin: Sexuality and Gay-Lesbian Movements in the Third World,” *New Left Review* 218 (Julho-Agosto, 1996): 91-92.

Esses trabalhos também exploram a natureza enigmática da linha. Por definição, a linha define o contexto da imagem. Ela delinea, servindo como uma fronteira entre o que é e não é. Como fronteiras física e metafórica, linhas separam o “nós” do “deles”, a verdade da mentira, e distingue a realidade da representação. Nas instalações de Rojas, portanto, linhas são porosas. As minúsculas “verdades” fotográficas que alternadamente compõem essas linhas definem e complicam as representações maiores. Ao expor a instabilidade das fronteiras, perímetros e diferença, os trabalhos de Rojas invalidaram as dicotomias construídas, moralistas, sociais, que facilitam o preconceito e a repressão.

II NEGOCIANDO MODERNISMO E MODERNIZAÇÃO

A ascensão do desenho na América do Sul estava vinculada à modernização de muitas maneiras. A emergência no pós-guerra de uma classe média industrial e relativamente educada, com maior acesso à arte e à cultura e uma moderada disponibilidade de renda criou um mercado para trabalhos sobre papel que ajudou a estimular o Boom comercial do desenho. Em outro nível, como uma arte industrial, o desenho foi historicamente considerado como um meio em direção ao desenvolvimento estrutural; ao invés de simplesmente refletindo um nível existente do progresso, o desenho foi pensado para fornecer um impulso modernizador⁷⁸. Assim, como uma expressão do modernismo, o desenho ocupou os domínios técnico, estético, comercial, conectando capitalismo, ciência e arte. Mais ainda, o

⁷⁸ Em termos de pedagogia, por exemplo, a importância do desenho estava consistentemente dividida entre as artes plásticas e artes industriais. Em 1844, o educador/presidente argentino, Domingo Faustino Sarmiento escreveu que o ensino do desenho era a chave para o progresso nacional e a industrialização. Ver citação de “Elementos del dibujo lineal,” in José a. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina* (Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1985), 72-76. O aumento do desenho gráfico na América do Sul nas décadas de 1960 e 1970 foi também um produto da modernização comercial e, de fato, o Boom no desenho na Venezuela (1979-1981) resultou do surgimento de escolas de design gráfico com a crise das academias nacionais de arte. Ver Cristina Rocca, *Hacia una teoría del dibujo* (Mérida: Universidad de Los Andes, 1992), 18-19.

desenho experimental característico do Boom, o qual simultaneamente adotou a continuidade e a inovação, foi particularmente adequado para expressar os efeitos complexos e frequentemente paradoxais da modernização na América do Sul — uma modernização que é incompleta e, para muitos, inacessível.

Críticos e acadêmicos têm muitas vezes retratado o Boom no desenho como um movimento rejeitador e arcaizante que denunciou tecnologia — como símbolos de dependência estrangeira e afirmações de modernização estrutural que, para eles, não existia. Assim, o desenho sul-americano foi descrito como uma “regressão artesanal” que ressuscitou, através de estilos e imagens, um passado humanista para confrontar um presente inumano⁷⁹.

O desenho do Boom, portanto, transmitiu um sentido muito mais complexo de modernidade daquele encarnado por uma simples reação à industrialização. O desenho não era totalmente antitético às tendências construtivistas. Muitos desenhistas adotaram os idiomas geométricos num gesto que localizava expressões mais internacionalistas de modernização⁸⁰. O amolecimento e a humanização de gêneros duros através do desenho não representavam uma rejeição das noções de progresso, mas sim criticavam e ajustavam o que significava desenvolvimento no contexto da América do Sul. Similarmente, o desenho expressou uma resposta às aberrantes estruturas pré-modernas de poder que acompanhavam de várias maneiras a instituição da democracia moderna. Enquanto o paradigma populista de Traba posicionou o desenho como um meio em direção à equidade e à participação, o desenho experimental produzido simultaneamente demonstrava que era a função, ao invés da forma do meio que determinava seu potencial ideológico. As citações estilísticas e iconográficas do passado histórico da arte que caracterizaram o desenho institucionalizado engajaram apenas um pequeno aspecto de um discurso

⁷⁹ Calzadilla, *Espacio y tiempo*, 194.

⁸⁰ Roberto Pontual escreveu sobre a distinta interpretação latino-americana da geometrização como combinando elementos da matemática, da determinação, da razão e do rigor com formas imprevisíveis, indeterminadas, animadas, e intuitivas, sob o termo “geometria sensível”. *Geometria sensível* (Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1978).

humanista maior sobre o desenho. Abordagens mais conceituadas sobre o desenho como uma estratégia discursiva possibilitaram diversas, analíticas e muitas vezes auto-reflexivas críticas da razão, da percepção e da sociedade que serviram para expor e frustrar processos hegemônicos vitais.

A modernidade na América Latina tem sido descrita como uma “heterogeneidade multitemporal”⁸¹. A amplitude e a diversidade das formações cultural e social na região invalidam noções de evolucionismo progressivo; a modernidade não compreende necessariamente uma ruptura com o passado, mas sim combina períodos culturais — o pré-moderno, o moderno e o pós-moderno. Assim, o folclórico e o artesanal complementam o industrial, e o tradicionalismo local e as origens mantêm uma inquestionável presença na produção cultural modernista. O desenho como uma prática e um discurso caiu bem dentro desta definição particular do modernismo. Devido à modéstia física e econômica do desenho, a divisão entre o alto e o popular, entre o artesão, o engenheiro e o artista plástico era menos pronunciada do que nas mais monumentais, pintura e escultura. O desenho ocupou uma intersecção dinâmica da vanguarda, inovação, utilidade, populismo e patrimônio. Mais ainda, o desenho do Boom não objetivava de forma alguma negar tradições e territórios estabelecidos. Artistas usaram a continuidade discursiva do meio não apenas para estabelecer sentido, mas para enfatizar várias descontinuidades formais e psicológicas. A extrema versatilidade do meio e as várias maneiras nas quais os artistas definiram, interpretaram e utilizaram a prática refletem a ambiguidade e a multitemporalidade da cultura moderna na América do Sul.

⁸¹ García Canclini, *Hybrid Cultures*, 41-65.