



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Maria Eduarda Kersting Faria

Nadie olvida nada: ausência, ditadura e desapareção em Guillermo Kuitca

Rio de Janeiro

2021

Maria Eduarda Kersting Faria

Nadie olvida nada: ausência, ditadura e desapareição em Guillermo Kuitca



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

K96

Faria, Maria Eduarda Kersting.

Nadie olvida nada: ausência, ditadura e desapareção em Guillermo Kuitca / Maria Eduarda Kersting Faria. – 2021.
115 f.: il.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Kuitca, Guillermo, 1961- – Crítica e interpretação - Teses. 2. Argentina – História – Guerra Suja, 1976-1983 - Teses. 3. Pintura argentina - Séc. XX – Teses. 4. Arte argentina – Aspectos políticos -Teses. 5. Sentidos e sensações na arte – Teses. 6. Memória na arte – Teses. I. Geraldo, Sheila Cabo-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 75(82)''19''

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maria Eduarda Kersting Faria

Nadie olvida nada: ausência, ditadura e desaparecimento em Guillermo Kuitca

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 04 de agosto de 2021.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Sheila Cabo Geraldo (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Marisa Flórido Cesar
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Viviana Usubiaga
Universidad de Buenos Aires

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar agradecendo à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), uma espécie de segunda casa nos últimos sete anos, da graduação ao mestrado, onde tive experiências que me formaram não apenas academicamente, mas também como pessoa. Agradeço aos meus pais, Daniela e Faria, pelo apoio e confiança durante todo esse tempo, às minhas irmãs, Caroline e Paloma, que me inspiram e ajudam diariamente, ao meu irmão Enzo, minha madrastra Bianca e meu padrasto Joe, que sempre me incentivaram. Ao Felipe, pela companhia, partilha e inspiração na escrita e na vida. Aos amigos, Miguel, Pablo, Mariana, Nathalia, Julia, Maria Carolina, Pedro, Bárbara, Roberta, Joyce, Maíra e André que estiveram sempre ao meu lado nos últimos anos.

Sou imensamente grata também aos professores do curso de História da UERJ, pelo qual me formei enquanto historiadora e pude seguir compartilhando minha pesquisa ao longo dos últimos anos. Agradeço também aos professores do PPGARTES/UERJ, onde encontrei a possibilidade de desenvolver minha pesquisa, tendo um ambiente acolhedor e que pôde me introduzir aos pensamentos do campo das artes, do qual hoje me orgulho em ser parte. Agradeço à minha orientadora, professora Sheila Cabo Geraldo, pela confiança e todos os ensinamentos e trocas nos últimos anos, sendo uma referência e inspiração no campo acadêmico, à professora Viviana Usubiaga, uma referência na história da arte argentina que tive o prazer de conhecer e poder compartilhar a escrita, à professora Leila Danziger, pela inspiração, leitura atenta e comentários enriquecedores acerca da pesquisa, à professora Marisa Flórido, pela escuta e retorno incentivador para o desenvolvimento desse estudo.

Meus agradecimentos se estendem também aos estudantes do programa, àqueles que organizaram os eventos Modos de fazer e Insistências da arte, 7º e 8º Seminário de Pesquisadores do PPGARTES/UERJ, dos quais tive o prazer de fazer parte. Agradeço também aos alunos do Grupo de pesquisa Escrita: Arte, História, Crítica, com qual os quais pude ter trocas mais próximas em relação à pesquisa nos últimos anos. Certamente muitos outros foram essenciais nesse processo, mas não poderia deixar de mencionar todos que estão acima, muito obrigada.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

FARIA, Maria Eduarda Kersting. *Nadie olvida nada*: ausência, ditadura e desapareção em Guillermo Kuitca. 2021. 115 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A presente pesquisa é um estudo da produção do artista argentino Guillermo Kuitca no início dos anos oitenta, com enfoque em sua série de quadros chamada *Nadie olvida nada* (1982). Na série analisada, Kuitca faz um trabalho de luto e resgata marcas da experiência vivida pelas vítimas e pela sociedade argentina no período da ditadura militar, lidando com questões sensíveis e dolorosas a seu país, como a ausência dos mortos e desaparecidos. O artista apresenta através de seus quadros, com imagens de camas vazias e corpos disformes feito fantasmas, o silêncio e o vazio que os anos de repressão da ditadura deixaram. Como também demonstra características que se inserem em um debate contemporâneo acerca da memória, passado e trauma. Assim, o objetivo desse trabalho é estudar a série *Nadie olvida nada*, de modo a tratar da questão da memória e da ausência nessas pinturas, como também traçar relações entre Kuitca e outros artistas que lidam em suas produções com questões como a ditadura e os desaparecimentos a partir do que aqui vamos chamar de *estéticas da ausência*.

Palavras-chave: Ausência. Desaparições. Ditadura militar. Guillermo Kuitca. Arte argentina.

ABSTRACT

FARIA, Maria Eduarda Kersting. *Nadie olvida nada*: absence, dictatorship and disappearance in Guillermo Kuitca. 2021. 115 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This research is a study of the production of Argentine artist Guillermo Kuitca in the early eighties, focusing on his series of paintings called *Nadie olvida nada* (1982). In the analyzed series, Kuitca works in a manner of mourning, and rescues marks of the experience lived by the victims and Argentine society during the military dictatorship, dealing with sensitive and painful issues for his country, such as the absence of the dead and disappeared. The artist presents, through his paintings, the silence and emptiness that the years of repression of the dictatorship left behind, with images of empty beds and shapeless bodies such as ghosts. The work also demonstrates characteristics that are part of a contemporary debate about memory, past and trauma. Thus, the objective of this work is to study the series *Nadie olvida nada*, in order to address the issue of memory and absence in these paintings, as well as to draw relationships between Kuitca and other artists who deal in their productions with issues such as the dictatorship and disappearances, something that we are going to call in this research the *aesthetics of absence*.

Keywords: Absence. Disappearances. Military dictatorship. Guillermo Kuitca. Argentine art.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 –	Exposição <i>Guillermo Kuitca</i> , CMAHO (1999)	17
Figura 2 –	Exposição <i>Guillermo Kuitca obras 1982–2002</i> , MALBA (2003) ...	25
Figura 3 –	Guillermo Kuitca, <i>Planta con SIDA</i> (1987)	28
Figura 4 –	Guillermo Kuitca, <i>San Juan de la Cruz</i> (1992)	29
Figura 5 –	Anselm Kiefer, <i>Occupations</i> (1969)	39
Figura 6 –	Caspar Friedrich, <i>Caminhante sobre o mar de névoa</i> (1818)	39
Figura 7 –	Anselm Kiefer, <i>Nürnberg</i> (1982)	44
Figura 8 –	Anselm Kiefer, <i>Walhalla</i> (2016)	46
Figura 9 –	<i>Siluetazo</i> (1983)	53
Figura 10 –	Yeguas del Apocalipsis, <i>La conquista de América</i> (1989)	55
Figura 11 –	<i>Cueca sola</i> (1978)	56
Figura 12 –	Publicação <i>¿Dónde están?</i> (1978)	57
Figura 13 –	Doris Salcedo, <i>Atrabiliarios</i> (1991-1993)	59
Figura 14 –	Escultura <i>Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez</i> (2009)	62
Figura 15 –	Guillermo Kuitca, <i>Terminal</i> (2000)	65
Figura 16 –	Guillermo Kuitca, <i>Naked Tango (After Warhol)</i> (1994)	66
Figura 17 –	Guillermo Kuitca, <i>Del 1 al 30000</i> (1980)	69
Figura 18 –	Guillermo Kuitca, <i>Cómo hacer ruido</i> (1981)	71
Figura 19 –	Guillermo Kuitca, <i>People on Fire</i> (1993)	72
Figura 20 –	Guillermo Kuitca, <i>People on Fire</i> (1994)	73
Figura 21 –	Guillermo Kuitca, <i>Líneas de Sangre</i> (1995)	75
Figura 22 –	Guillermo Kuitca, <i>Nadie olvida nada</i> (1982)	80

Figura 23 –	Guillermo Kuitca, <i>Nadie olvida nada</i> (1982)	83
Figura 24 –	Guillermo Kuitca, <i>Nadie olvida nada</i> (1982)	85
Figura 25 –	Guillermo Kuitca, <i>Nadie olvida nada</i> (1982)	87
Figura 26 –	Guillermo Kuitca, <i>Nadie olvida nada</i> (1982)	89
Figura 27 –	Guillermo Kuitca, <i>Nadie olvida nada</i> (1982)	89
Figura 28 –	Guillermo Kuitca, [sem título] (1992)	93
Figura 29 –	Guillermo Kuitca, <i>Figura con cama</i> (1981)	95
Figura 30 –	Roberto Aizenberg, [sem título] (2003)	99
Figura 31 –	Guillermo Kuitca, <i>Nadie olvida nada</i> (1982)	101
Figura 32 –	Yara Pina, <i>Zona de esfumaçamento</i> (2021)	103

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CLACSO	Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
CMAHO	Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica
CONADEP	Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas
ESMA	Escuela de Mecánica de la Armada
BKK	Kültur Büro Buenos Aires (Editora)
MALBA	Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
MAMBA	Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
PPGARTES	Programa de Pós-graduação em Artes
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	KUITCA E A PINTURA	15
1.1	Entre um pintor argentino e um artista global	15
1.2	<i>Los ochenta</i>: memória, pintura e figuração	32
2	AUSÊNCIA, DITADURA E DESAPARIÇÃO	51
2.1	Estéticas da ausência	51
2.2	Guillermo Kuitca: pintor da ausência	64
3	<i>NADIE OLVIDA NADA</i>: UM APELO À LEMBRANÇA	77
3.1	Camas, corpos e fantasmas	77
3.2	Desmontar as obras: diálogos a partir da representação dos corpos	91
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
	REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

Ausência, ditadura e desaparecimento. Essas são questões fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa que lida com uma série de quadros chamada *Nadie olvida nada*¹, pintada no ano de 1982 pelo artista argentino Guillermo Kuitca. Neste estudo trabalharemos não só com essa série, como também com alguns outros trabalhos de Kuitca e de artistas latino-americanos desde a década de 1980 que estão lidando com a questão da memória relacionada à violência das ditaduras militares.

O interesse pelas pinturas de Kuitca surge no final do ano de 2015 a partir de um encontro com seus trabalhos na leitura do livro *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais e políticas de memória* (2014), do autor alemão Andreas Huyssen, que muito se dedica a trabalhar temas como memória e trauma no campo das artes e da cultura contemporânea. Em seu livro, há um capítulo dedicado ao pintor argentino, onde Huyssen atenta para a relação da produção de Kuitca com o espaço, mas aqui, traçaremos paralelos entre seus trabalhos e a questão da ausência, que é algo muito forte na Argentina. Dentre as pinturas apresentadas de Kuitca, está a série de quadros *Nadie olvida nada*, que se relaciona com um tema que sempre me foi de muito interesse, a ditadura argentina.

Desde então, tenho me dedicado a pesquisar os trabalhos de Kuitca e buscar entender a relação de sua produção artística com o momento político que seu país atravessava. Ao concluir a graduação em História na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) escrevi uma monografia sobre Kuitca e sua série de pinturas de 1982, onde trabalhei principalmente a relação de seus trabalhos com a historicidade do período em que foram produzidos, pensando também na questão da memória na década de 1980 e nas formas de lidar com um passado traumático. A partir dessa escrita pude levantar mais questões sobre os trabalhos do artista, que me levaram a escrever um projeto de mestrado sobre sua série *Nadie olvida nada*, dando enfoque ao problema da ausência dos desaparecidos políticos.

Ao pensar no projeto de mestrado, o campo das artes pareceu mais interessante para dar continuidade à essa pesquisa que o campo da história, visto que ao lidar com essas produções em um programa de artes poderia entender melhor os movimentos artísticos e a cena em que o artista estava inserido, assim como as produções artísticas que vinham sendo feitas nesse mesmo período tanto na Argentina como em outros países. Sendo assim, um

¹ Em português, *Ninguém esquece nada*.

estudo que antes era sobre uma série de quadros do artista se expandiu de maneira que se fez necessário incluir outros trabalhos de Kuitca e também de alguns artistas que lidassem com questões como memória, ditadura e desaparecimento.

O objeto de estudo desta pesquisa são, portanto, os quadros da série *Nadie olvida nada* (1982), como também alguns trabalhos produzidos pelo artista anterior e posteriormente à essa série que estão lidando com a questão da ausência, mas principalmente trabalhos que se relacionam com a experiência da ditadura argentina. Visto que um dos objetivos desta pesquisa é entender a relação do artista com a questão da memória e pensar em seus trabalhos como parte de uma produção que nos permite criar um imaginário sobre a desaparecimento e a violência. Um pouco inspirada na escrita de Georges Didi-Huberman (2017b), acredito que um dos objetivos passa também pela ideia de pensar nas produções de Kuitca enquanto imagens que tomam posição frente à experiência de terror da ditadura.

Guillermo Kuitca é neto de imigrantes judeus russos que foram para a Argentina no começo do século XX, ele nasceu no início da década de sessenta na cidade de Buenos Aires, onde vive desde então. É na capital argentina que tem seu ateliê onde se dedica ao desenho, à pintura e às suas instalações. Desde muito jovem começou a pintar e trabalhar em ateliês de arte pela capital, tendo assim uma longa carreira artística que quase acompanha seus anos de vida. Ainda que viva e produza em Buenos Aires, vive a contradição de ter sua obra com uma maior circulação fora do país, em diversos museus, galerias e coleções renomadas, que na própria Argentina (HUYSSSEN, 2014).

O artista é muito conhecido por seus mapas e suas instalações em colchões, as quais já fizeram parte de exposições no Brasil como sua individual no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO) no ano de 1999, a exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2014, e também na Bienal de São Paulo de 1989. Aqui, não abordaremos de forma profunda essas produções de Kuitca, mas os elementos desses trabalhos, as camas e mapas – que são marcantes em toda a produção do artista –, estão presentes nas obras que elegemos para discutir ao longo desse texto. Dessa forma, esta pesquisa se coloca também como uma maneira de evidenciar outras produções do artista que por vezes não são tão conhecidas ou estudadas.

No início da pesquisa sobre Kuitca a falta de fontes e bibliografias foi uma grande questão. A partir da busca por livros e catálogos de exposições do artista em sebos e viagens, pude reunir um importante material para a pesquisa. Dentre os quais destaco o livro de entrevistas do artista com a professora de literatura argentina Graciela Speranza, chamado *Guillermo Kuitca. Obras 1982 - 1998. Conversaciones con Graciela Speranza*, do ano de

1998, o catálogo *Guillermo Kuitca Obras 1982/2002* da exposição individual do artista no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), com curadoria de Paulo Herkenhoff e Sonia Becce em 2003, e o catálogo da exposição *Guillermo Kuitca: filosofía para princesa*, que ocorreu em 2014 na Pinacoteca com curadoria de Giancarlo Hannud.

No campo acadêmico e em livros teóricos, a dificuldade em encontrar autores que estivessem trabalhando com as produções de Kuitca que fazem parte desse estudo foi um pouco maior. No entanto, livros como o já citado *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais e políticas de memória* (2014) de Andreas Huyssen, assim como o livro *Imágenes inestables: Artes visuales, dictadura y democracia em Buenos Aires* (2012) da pesquisadora e historiadora da arte Viviana Usubiaga, foram de extrema importância para esse estudo. Os autores se debruçam sobre alguns dos trabalhos de Kuitca e levantam questões importantes como a estética figurativa de suas obras, a historicidade de seus trabalhos, os materiais utilizados, os movimentos artísticos aos quais o artista se aproximava, exposições que participou, dentre outras questões.

A partir da reunião desses materiais a pesquisa foi se tornando possível, no entanto, não só de leituras de livros e catálogos do pintor é feito este trabalho. A possibilidade de visita a alguns museus e espaços de memória no Brasil, na Argentina e no Chile foi de extrema importância para a pesquisa. Destaco aqui a ida ao CMAHO para pesquisa em sua biblioteca e na documentação reunida sobre a exposição do artista no ano de 1999, que contava com reportagens em revistas, jornais, artigos e também o catálogo da exposição. Algumas visitas ao MALBA, onde foi possível ver uma obra de Kuitca e também catálogos de exposições das quais o artista participou. Visita também ao Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), onde foi possível ver pessoalmente o quadro *Cómo hacer ruido* (1981), que faz parte desse trabalho. Assim como a ida ao Memorial da Resistência de São Paulo, ao Parque de la Memoria, em Buenos Aires, a visita guiada à Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), ida ao Museo de la Memoria, em Rosario, ao Archivo Provincial de la Memoria em Córdoba e ao Museo de la Memoria y los Derechos Humanos em Santiago. A visita a esses museus e espaços de memória possibilitou uma experiência ainda mais significativa no estudo sobre o período da ditadura, sobre a arte argentina e a produção de Kuitca.

Acerca da organização da dissertação, ela contará com três capítulos, sendo cada um deles dividido em dois subcapítulos. No primeiro capítulo iniciaremos com uma espécie de apresentação de Kuitca a partir de suas próprias obras, levantando algumas questões sobre a relação do pintor com seu país de origem e sobre ser considerado um artista global. Abordaremos brevemente algumas de suas principais obras e exposições, como a individual

do artista do CMAHO em 1999 e sua exposição retrospectiva no MALBA em 2003, trazendo questões curatoriais e de suas produções.

Em um segundo momento trataremos de movimentos artísticos dos quais Kuitca se aproximava, que surgiam nesse contexto na Argentina e no mundo, como a transvanguarda/neoexpressionismo, assim como a “volta” da pintura e da figuração, fazendo algumas aproximações do pintor com outros artistas ligados a esses movimentos. Falaremos também da definição de *imágenes inestables*, proposta por Viviana Usubiaga (2012), que será importante para entender o tratamento dos corpos e a representação de figuras humanas em estados confusos, frágeis e instáveis nesse período, a fim de pensar algumas questões da arte argentina na década de 1980 sob um contexto de ditadura e repressão.

No segundo capítulo, abordaremos a produção de alguns artistas latino-americanos relacionadas com a questão da ausência, da ditadura e da desapareição, assim como algumas obras de Kuitca das décadas de 1980 e 1990. Nesse sentido, o capítulo se inicia com um breve debate sobre como representar a ausência e o vazio deixado pelos desaparecidos², tendo em conta que se trata de algo irrepresentável. Para isso, mobilizamos alguns artistas latino-americanos que lidam com essas questões como a dupla chilena Yeguas del Apocalipsis e a colombiana Doris Salcedo. Assim como também pensamos que seria interessante trazer alguns exemplos marcantes da cidade de Buenos Aires, onde Kuitca vive e produz seus trabalhos, para pensar essas questões. Dessa forma, o *Siluetazo* e o Parque de la Memoria compõem também essa primeira parte do capítulo, onde buscamos pensar o que viemos a chamar de estéticas da ausência, que é uma possibilidade de pensar a representação desse vazio deixado pelo processo de violência das desapareições forçadas.

Em um segundo momento, buscamos aproximar as produções do artista disso que estamos chamando de estéticas da ausência, pensando em Kuitca como uma espécie de *pintor da ausência*. Muitas de suas obras têm um aspecto vazio e solitário, de acordo com Hannud (2014) é possível perceber uma constante presença de formas e sugestões de ausências em seus trabalhos. Para tratar dessa questão, abordaremos algumas obras do artista como *Terminal* (2000), *Naked tango* (1994), *Del 1 al 30000* (1980), *Cómo hacer ruido* (1981), *People on Fire* (1983-1984) e *Líneas de Sangre* (1995). A partir de alguns desses trabalhos é possível perceber a relação da produção de Kuitca com a experiência da ditadura argentina,

² Muito da discussão sobre a desapareição travada nesse estudo é fruto de um curso chamado *Desapariciones. Una categoría latinoamericana transnacionalizada* obtido através do Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO) em 2020, o qual possibilitou um maior contato com referências do campo da sociologia para pensar a desapareição forçada, como por exemplo os autores Gabriel Gatti, Pilar Calveiro e Ignacio Irazuzta, que também ministraram aulas no curso.

como por exemplo, quando o mesmo usa o número de desaparecidos em seus quadros ou escreve seus nomes em suas telas.

No terceiro e último capítulo a ideia é abordar a série *Nadie olvida nada* traçando uma relação de Kuitca com a questão da memória e da ausência dos desaparecidos da ditadura. Na parte inicial desse capítulo abordaremos enfim a série, analisando alguns elementos recorrentes nessas telas como as camas e as figuras feito fantasmas. Nesse momento utilizaremos alguns exemplos da literatura que constroem diálogo com a série, assim como alguns breves testemunhos. Trabalharemos também os fantasmas e espectros que aparecem nas telas do artista, os quais tem uma forte relação com o processo de desaparecimento forçada. A partir dessas figuras será abordado o processo de desumanização pelo qual passaram os detidos nos campos argentinos, muito embasado por um estudo desses espaços feito pela cientista social Pilar Calveiro. Ao final, trataremos da série de Kuitca enquanto uma estética alegórica, tendo em conta que ela não é uma representação imediata e está fortemente associada à sua historicidade.

Em um segundo momento do capítulo a ideia é “desmontar” a série *Nadie olvida nada* (1982), trazendo alguns desenhos feitos pelo artista posteriormente à série onde repete seus elementos, de modo que seja possível pensar nas relações de alguns desses elementos com produções de outros artistas, trazendo um enfoque mais específico para o tratamento dos corpos na série, como as figuras sem pés e com uma espécie de vazio em suas costas. Nesse momento também abordaremos algumas questões da experiência pessoal da pesquisa, relatando um pouco do processo de encontro com essas obras e também com fragmentos ou referências sobre o artista e as questões apresentadas por ele.

Por fim, essa pesquisa tem o intuito de pensar a produção de Kuitca, e principalmente sua série *Nadie olvida nada*, como parte de uma “arte da memória”, que nos serve para imaginar o que a princípio é inimaginável. Kuitca pinta a ausência e apresenta através de imagens o silêncio e o vazio deixados pelos anos de repressão da ditadura, nos permitindo criar um imaginário acerca dos desaparecimentos, do horror e da violência do regime a que seu país foi submetido. O problema do esquecimento está no cerne de sua obra, assim como o problema da memória, que se coloca no título, onde a dupla negação em *Nadie olvida nada* nos leva a pensar que todos lembram de tudo (USUBIAGA, 2012).

1 KUITCA E A PINTURA

1.1 Entre um pintor argentino e um artista global

em 1999 vi uma exposição no centro cultural hélio oiticica
do guillermo kuitca
lembro da luz que fazia naquela tarde
lembro da luz que entrava por uma janela no segundo andar
e transformava a sala com a exposição do guillermo kuitca
o guillermo kuitca é um artista plástico argentino
que trabalha com mapas o guillermo kuitca disse
que consegue ver no seu trabalho uma linha quase reta ligando
os mapas rodoviários os mapas de cidades
as plantas baixas e as pinturas para cenários teatrais
mas cada série de obras
começa mais como uma visão
do que como um projeto
(GARCIA, Marília, 2016, p. 40)

A poeta carioca Marília Garcia escreve o poema acima a partir da experiência visual de uma visita à exposição e às obras de Guillermo Kuitca em uma de suas individuais no Brasil. Diferente dessa experiência, aqui, a escrita e o interesse sobre as obras de Kuitca não se iniciou por um encontro primeiro com suas telas. Antes mesmo de visualizar imagens coloridas de suas obras – tendo em conta que no livro de Andreas Huyssen (2014) as imagens estão em preto e branco –, palavras e teorias eram lidas sobre o pintor que até então nos era um estranho. Esse caminho de encontro com as obras do artista, que vai do escrito ao visual, faz jus possivelmente a uma formação que se inicia no campo da história para enfim despontar nas artes visuais.

Na poesia contemporânea de Marília Garcia, a poeta escreve que Kuitca “consegue ver no seu trabalho uma linha quase reta ligando/os mapas rodoviários/os mapas de cidades/as plantas baixas/e as pinturas para cenários teatrais” (2016, p. 40). Essa espécie de linha traçada pelo artista é observada também por Huyssen (2014), que diz perceber um caminho do público ao privado em suas obras. O autor aponta que Kuitca vai do mapa-múndi aos mapas de cidades, mapas rodoviários, plantas de teatros, para enfim chegar às plantas de apartamentos e camas. Sua obra transita entre o global e o particular, traçando assim uma escala que vai do espaço público ao espaço íntimo dos indivíduos.

“Nestas superfícies, o privado e o público se condensam, se fundem. As camas contêm os atos mais privados dos homens; os mapas, informações anônimas e acessíveis” (1999, n.p),

escreve a curadora Sonia Becce no catálogo da exposição sobre a instalação feita com camas que contém mapas pintados sobre os colchões. A exposição feita no então Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, foi a primeira exposição individual do artista em uma instituição brasileira, embora o mesmo já tivesse exposto anteriormente no país em algumas galerias, como a Thomas Cohn Arte Contemporânea no Rio de Janeiro em 1986, a Galeria Paulo Figueiredo em São Paulo em 1987, e em algumas edições da Bienal de São Paulo, começando pela XVIII Bienal em 1985 e marcando presença em 1989 e em 1998, quando se apresentou no Núcleo Histórico da XXIV Bienal. Essa foi também a primeira de muitas das exposições de Kuitca com a curadoria da argentina Sonia Becce, que na época já trabalhava há dez anos com os projetos e obras do artista.

A exposição contou com 14 telas e uma instalação, sendo elegidas as suas produções mais recentes, dos anos de 1996, 1997 e 1998, as quais ainda não haviam sido expostas no Brasil. Na exposição foram escolhidos e evitados alguns pontos específicos, não sendo assim uma mostra retrospectiva, o que de certa forma se adaptou melhor à instituição, que tem um maior envolvimento com a arte contemporânea. A curadora da exposição, na época considerada a maior especialista na obra do artista, optou por fazer uma exposição que privilegiasse a ideia de séries, colocando na mesma sala quadros que dialogassem entre si. Abaixo é possível ver uma fotografia de uma sala da exposição com pinturas da série *People on Fire* (1983-1984) do lado esquerdo e *El mar dulce* (1984) na direita.

Figura 1 – Exposição *Guillermo Kuitca*, CMAHO (1999)



Legenda: Exposição individual *Guillermo Kuitca* no CMAHO, Rio de Janeiro, 1999
 Fonte: Instituto Inclusartiz (produção cultural)

Dentre os trabalhos exibidos estavam quadros da série *Nadie olvida nada* (1982) – a qual iremos nos debruçar ao longo do terceiro capítulo –, *El mar dulce* (1984), *Siete últimas canciones* (1986), dentre outros. Em *El mar dulce* nos deparamos com uma grande tela com o fundo vermelho com algumas camas, cadeiras e objetos espalhados como em um cenário, onde ao fundo há uma tela iluminada com a conhecida cena do filme de Serguei Eisenstein, *O Encouraçado Potemkin*, em que um carrinho de bebê desce a escadaria de Odessa, fazendo referência às suas origens russas. O nome do quadro também tem relação com o passado familiar de Kuitca, ao chamar de “*mar dulce*” o pintor faz uma alusão às águas do mar por onde seus familiares atravessaram de navio até chegarem na Argentina pelo Rio da Prata, onde a água do mar se transforma na água doce do rio. Segundo a curadora Sonia Becce, os espaços pintados por Kuitca nessas séries são cenas posteriores a um drama ocorrido, “chega-se tarde demais à cena, [...] a ação está recém-ocorrida, os personagens estão emocionados, mantendo a quietude em uma tensa expectativa” (1999, n.p), ela descreve.

Outra obra que compunha a exposição era um quadro da série *People on Fire* (1983-1984) – o qual será comentado no capítulo seguinte –, em que o artista pinta árvores genealógicas com nomes e informações um pouco inusitadas, como listas telefônicas, a raça

de cachorros, etc. Para essa exposição o que estava a mostra era um quadro da série em que Kuitca pinta um estádio na forma de uma árvore genealógica, onde deixa um imenso espaço em branco para recordar os desaparecidos da ditadura argentina. Dessa maneira, é possível perceber como a questão da memória da ditadura e da desapareição se apresenta em algumas de suas obras nesse período, mostrando assim um diálogo da produção do artista com o contexto social e político argentino.

O quadro *Siete últimas canciones* (1986), da série com o mesmo nome, também fazia parte da exposição, sendo essa uma das mais importantes obras do repertório do artista e que marca o fim de uma etapa de sua produção, que se inicia em 1982 com a série *Nadie olvida nada*, onde Kuitca define um estilo pictórico com algumas formas recorrentes, como camas e corpos feito figuras fantasmagóricas. Segundo o texto de Viviana Usubiaga (c2021) sobre a obra *Siete últimas canciones*, que atualmente compõe a coleção online do MALBA, o quadro de Kuitca foi exibido em 1986 na Galería del Retiro de Julia Lublin, onde ocorreu a última individual do artista no país até sua “volta” quase vinte anos depois.

A autora escreve que “em pouco mais de uma década, essa pintura o levaria a se tornar o artista argentino vivo mais cotizado. Atingiu recorde em 1999 no leilão da Christie's, onde foi adquirida por Eduardo Costantini e repatriada após ter pertencido a uma coleção particular de Nova York”³ (USUBIAGA, c2021, n.p, tradução nossa). Segundo matéria escrita no periódico *La Nación* por Lorelay Gaffoglio (2003), a obra foi arrematada pela quantia de 231.500 dólares na época. Assim como boa parte da produção de Kuitca, o quadro da série *Siete últimas canciones* faz o itinerário de ser produzido na Argentina e sair dela para fazer parte de coleções localizadas nas grandes metrópoles. No entanto, essa obra, especificamente, volta ao país para compor a importante coleção de obras de arte de Eduardo Constantini, colecionador e fundador do MALBA.

No momento que acontecia a exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica algumas matérias foram feitas sobre o pintor na imprensa brasileira, e uma delas saiu na capa do segundo caderno do jornal *O Globo*⁴, escrita por Daniela Name (1999), em que começa dizendo que o pintor “sente orgulho de ter invertido o sentido de exílio, sina que perseguiu grande parte dos artistas de sua geração” (1999, p. 1). Kuitca, sempre viveu em Buenos Aires,

³ “En poco más de una década esta pintura lo llevaría a convertirse en el artista argentino vivo más cotizado. Alcanzó un récord en 1999 en la subasta de Christie's, donde fue adquirida por Eduardo Costantini y repatriada tras haber pertenecido a una colección particular neoyorquina” (USUBIAGA, c2021, n.p).

⁴ A matéria que é capa do Segundo Caderno do jornal *O Globo* do dia sete de abril de 1999 está disponível para consulta no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO) e também no acervo digital do jornal pelo link <<https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=199019990407> >.

no entanto, desde 1986 não expunha nada em sua cidade natal, ele manteve sua obra longe da Argentina, mas perto de todo o resto do mundo. O pintor explica que não expor em seu país causa o estranhamento necessário à sua obra, como se ele estivesse fora do tempo e do espaço. Há uma distância entre a obra do artista e o lugar onde o mesmo vive e produz, o que é emblemático e chega a ser curioso, pois a estranha familiaridade que a obra produz e os tempos que a condicionam são provavelmente derivados do afastamento da obra do lugar que Kuitca habita.

O paradoxo do “exílio invertido” reforçou o mistério desse artista que vive e produz integralmente sua obra em Buenos Aires e exhibe nos principais museus e galerias do mundo. A Feira Internacional de Arte Contemporânea (ARCO) de Madri no ano de 1987 e a mostra já citada organizada um ano antes pela galerista Julia Lubin, chamada *Siete últimas canciones*, marcou o que foi chamado por Lorelay Gaffoglio (2003) de um exílio de 17 anos da obra de Kuitca. De acordo com Huysen, Kuitca é “um artista internacional que decidiu continuar a trabalhar em sua cidade natal, Buenos Aires, em vez de levar uma vida de exílio nas metrópoles do norte em que seu trabalho faz sucesso” (2014, p. 39).

Kuitca começou a pintar com seis anos de idade e teve a primeira exposição de sua obra em 1974, aos treze anos, em uma mostra individual na Galería Lirolay, em Buenos Aires. Dessa época até a exposição retrospectiva na Argentina em 2003, foram realizadas diversas exposições individuais em museus e galerias ao redor do mundo, dos quais vale destacar o Museum of Modern Art (MoMA) em Nova York (1991), a passagem no Brasil no já comentado Centro de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro (1999), a exposição na Whitechapel Art Gallery em Londres (1995), e também participações em importantes mostras coletivas como na Bienal de São Paulo (1985, 1989, 1998), na Documenta IX em Kassel (1992) e na Bienal de Veneza (2007), onde foi escolhido como artista representante da Argentina.

Acerca do alcance do trabalho de Kuitca, no artigo de Gaffoglio (2003) é dito que na Argentina houve muito sucesso e êxito para se falar, mas nada para ver, levando em conta que as obras eram praticamente endereçadas ao exterior, tanto por compra como para exposições ou acervos de museus e galerias. Lá fora aconteceu o inverso, era a obra que o consagrava, de forma que apagasse qualquer referência que o identificava como pintor argentino para lançá-lo como um criador cosmopolita, quase apátrida. Na Argentina do final dos anos 90 em que Kuitca era apenas uma notícia, é lançado um livro de entrevistas da professora de literatura argentina Graciela Speranza com o artista, que comenta e reúne obras dos anos de 1982 a 1998. O livro preenche de alguma forma um vácuo das obras do pintor em seu país ao trazer

imagens de muitas de suas produções que não eram vistas pelos argentinos, mas não pode, nem de longe, ser comparado ao que seria uma exposição de suas obras no país.

O autor Andreas Huyssen diz que Kuitca é argentino à maneira de Borges, mas sem “estampar uma carteira de identidade latino-americana” (2014, p. 39), o que por vezes faz com que essa caracterização global ou cosmopolita seja creditada a ele. No entanto, Huyssen também diz que não é tão fácil escapar dessa identidade, visto que suas obras têm por base as experiências argentinas de imigração, o exílio político e o desaparecimento. Pensando na aproximação feita por Huyssen, cabe dizer que assim como nos escritos de Jorge Luis Borges, as pinturas de Kuitca não evocam uma “essencialização” do latino-americano, ou do argentino, a qual reforça uma ideia de identidade nacional, regionalismos ou mesmo estereótipos.

No texto de Borges chamado *El escritor argentino y la tradición*, o escritor trata da ideia do que é ser argentino. Segundo ele, isso implica na possibilidade de experimentar todos os assuntos, do cosmos a Hamlet (BORGES, 1966 apud HERKENHOFF, 2003, p. 21). O que por uma curiosa coincidência foi experimentado por Kuitca, tendo em conta que o artista pintou um mapa cósmico intitulado *Heaven* (1992) e posteriormente na série de pinturas *Puro teatro* (1995) inscreveu uma sentença de Hamlet, experimentando assim o que é ser argentino à maneira de Borges. Segundo o escritor, há a possibilidade de ser argentino sem uma abundância da *cor local*, que seria um culto europeu recente que os nacionalistas deveriam rechaçar como estrangeiro, podendo então colocar a frente o nacional e o cosmopolita (BORGES, 1966 apud HERKENHOFF, 2003, p. 21). Dessa maneira, Kuitca é um pintor argentino/latino-americano, mas sem estampar uma carteira de identidade da região, como escreve Huyssen (2014).

Em um texto que compõe a *Revista Bravo*⁵ intitulado *Pintura Borgiana*, o curador Tadeu Chiarelli (1999) aproxima Kuitca do escritor argentino por meio do que chama de um registro do sensível, que estaria presente nas produções do artista assim como nos escritos de Borges. De acordo com o Chiarelli, “são pinturas claustrofóbicas, cujo registro sensível trafega, talvez, muito mais próximo dos escritos de Borges [...]. Quase sempre soturna, a produção de Kuitca possui um lastro de humor extremamente sutil (outra aproximação possível com o escritor argentino)” (1999, p. 103). O humor inesperado e sutil de algumas produções de Kuitca, como por exemplo na obra *Naked Tango (After Warhol)*⁶ de 1994 que

⁵ Encontrada em visita ao acervo documental do Centro Municipal de Arte Helio Oiticica.

⁶ A pintura em questão será abordada no capítulo dois.

foi exposta no CMAHO, é pensado então como um traço de literatura de Borges que permeia as obras do pintor contemporâneo.

Cabe pensar em algumas questões sobre a tentativa de rotular Kuitca enquanto artista global. É cobrado do artista uma espécie de identidade argentina, que não parecia “visível” em suas produções, de modo que o mesmo por vezes não fosse tratado como um artista argentino, ou mesmo latino, e sim um artista global, como comenta Huyssen (2014). A ideia de uma identidade local demandada do artista pode ser relacionada com algumas questões que estão atreladas a um debate da época, muito pautado pelo multiculturalismo, que prezava por uma “diversidade cultural”. No campo das artes esse debate se manifesta em exposições e museus que passam a demandar produções de artistas que vinham do que na época era chamado de uma periferia global. Segundo Chiarelli,

A vaga do multiculturalismo e do politicamente correto dos anos 80 fez chegar aos grandes centros artísticos internacionais artistas provenientes das mais distantes e “periféricas” sociedades: russos, colombianos, brasileiros, argentinos, de repente, começaram a ocupar espaços de prestigiosos museus e galerias na Europa e nos Estados Unidos – uma situação inconcebível não faz muito tempo. Muitos deles, “descobertos” internacionalmente nos anos 80 e 90, já eram conhecidos em seus países de origem [...]. Da Argentina, um nome que desde meados da década passada rompeu as fronteiras daquele país foi Guillermo Kuitca (1999, p. 102).

A questão acerca dessa demanda por produções de artistas fora do eixo Europa/Estados Unidos para comporem exposições e mostras nos grandes museus é que muitas vezes esses artistas deveriam fazer visível suas origens, ter uma obra que apresentasse os estereótipos criados sobre os lugares de onde eles vinham. Kuitca sente essa demanda quando é chamado para representar a Argentina na Bienal de Veneza em 2007, onde apresenta a série de pinturas *Desenlace* (2007) com o característico rasgo de Lucio Fontana, que na Argentina é visto como um artista local. Essa foi uma maneira de Kuitca mostrar o local de onde veio a partir de uma referência conhecida do campo das artes que fizesse ele ser reconhecido enquanto argentino, mas que ao mesmo tempo não criasse sobre sua produção uma imagem estereotipada sobre esse lugar.

Essa imagem carregada de estereótipo pode ser relacionada com o que Joaquín Barriendos (2019) chama de *imagem-arquivo*⁷, criada a partir de uma visão eurocêntrica que produziu o que o autor conceitua de *colonialidade do ver*. O consumo e o fetiche pelo exótico é característico desses espaços – feiras, bienais e instituições de arte – que trazem artistas das

⁷ “As imagens-arquivo podem definir-se, então, como ferramentas semiótico-sociais de concatenação, isto é, como signos disparadores de múltiplos imaginários subjacentes ou iconicidades complementares; sua utilidade para o estudo das culturas visuais globais reside no fato de que, por meio de sua análise, podemos avançar na construção interdisciplinar de certa “arqueologia decolonial” do que neste texto descreve-se como a colonialidade do ver” (BARRIENDOS, 2019, p. 43).

“margens” em suas mostras para representarem seus locais de origem, só que ao fazerem isso acabam algumas vezes por reafirmarem ainda mais a ideia de que existe um centro e de que essas produções são produções outras em relação ao que se é produzido nesses espaços. A questão não está em trazer esses artistas para esses espaços, e sim no tipo de conteúdo demandando de suas produções. Existe uma espécie de demanda por uma alteridade, onde o *outro* interessa estar nesses espaços se ele puder ser identificado enquanto outro.

Se, para Kuitca, é demandada uma identidade local isso quer dizer que sua obra não era identificada como uma obra argentina, ou não era argentina o suficiente. Assim, concordamos com Huyssen (2014) quando atenta para o fato dele ser considerado um artista global, mas que ao mesmo tempo não escapa facilmente dessa identidade argentina, visto que suas produções não deixam de tocar em questões ligadas a seu país, em alguma medida elas carregam essa referência. Assim, Kuitca fica nesse lugar *entre* um pintor argentino e um artista global, por mais que suas referências à Argentina não sejam tão diretas elas estão lá, de modo que não é possível ignorá-las e pensar no pintor apenas enquanto um artista global.

Em entrevista com Speranza, Kuitca (1998) comenta que quando criança pensava que artistas como Picasso, Van Gogh e Kandinsky eram argentinos, por ter desde pequeno um contato com uma arte que era chamada de universal⁸. O artista conta que em algum momento tentou negligenciar a polêmica nacionalismo versus cosmopolitismo, de modo que não buscou resolvê-la em suas obras e sim dissolvê-la. E que por vezes algumas pessoas faziam comentários sobre seus trabalhos dizendo que eram muito argentinos, na forma de elogio, que o artista entendia como uma maneira de tentar colocá-lo em algum lugar no meio desse debate. “Tenho a sensação de que não tenho nada a ver com a Argentina além de morar nesse país”⁹ (KUITCA, 1998, p. 136, tradução nossa), diz o artista ao preferir que essa questão não fosse sequer mencionada.

Sobre a ideia de um exílio invertido, em que o artista vive e produz em seu país e exhibe apenas fora, Kuitca em conversa com Speranza fala que a experiência mais direta de viver em Buenos Aires seria uma ilusão enganosa de “poder pensar o mundo desde um lugar fora do mundo”¹⁰ (1998, p. 135, tradução nossa). Para Speranza esse seria também um “eco

⁸ Dipesh Chakrabarty em seu livro *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (2007) propõe provincializar a Europa, no sentido de tornar evidente que essa filosofia que é tida como universal é na verdade uma filosofia europeia. Dessa mesma forma podemos pensar a questão da arte, que muitas vezes é chamada de universal e na verdade é apenas europeia.

⁹ “Tengo la sensación de que no tengo nada que ver con la Argentina mas allá de vivir en este país” (KUITCA, 1998, p. 136).

¹⁰ “Poder pensar el mundo desde um lugar fuera del mundo” (KUITCA, 1998, p. 135).

borgeano” presente no pensamento de Kuitca, que tem um olhar que permite se apropriar da cultura do mundo, dando a sua obra uma maior liberdade. Kuitca segue comentando,

A única coisa que realmente assentou daquele momento em diante foi a ideia de poder continuar fazendo meu trabalho na Argentina. Já não penso no que vou fazer da minha vida, onde vou trabalhar, no que vou viver. Isso parecia estar resolvido. E a outra questão que via com alguma evidência era que não iria expor na Argentina. A ideia de ficar e me afastar apareciam ao mesmo tempo. Gostava da ideia de expor em tal ou qual lugar fora da Argentina, mas não exatamente como um sonho realizado, porque quando me via lá o cenário mudava. Embora houvesse maior atenção ao meu trabalho, eu estava em meio a todos aqueles movimentos espasmódicos da arte latino-americana ou do politicamente correto, para os quais às vezes estávamos todos dentro, de repente fora, depois dentro de novo [...]. Esta decisão de não expor na Argentina, que às vezes pode ser vista como uma estratégia ou como um simples medo, não somente envolve a mim, mas também o meu trabalho, que em certa medida fala o tempo todo dessa relação de distâncias e aproximações¹¹ (1998, p. 130-133, tradução nossa).

O ficar e afastar e as distâncias e aproximações citadas pelo artista dialogam com a ideia de pensar Kuitca entre o local e o global, ao mesmo tempo que o artista se afasta de uma identidade em um certo ponto, ele se aproxima em outro. Nesse momento do lançamento do livro de Speranza (1998) com as entrevistas, o artista parecia convicto sobre não querer ter sua obra prontamente associada à Argentina ou mesmo sobre não querer expor em seus país. No entanto, poucos anos depois isso muda em alguma medida.

No ano de 2003 o Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, que havia sido inaugurado em setembro de 2001, tem a primeira exposição retrospectiva de um artista vivo. Com a curadoria do brasileiro Paulo Herkenhoff e da argentina Sonia Becce – também curadora da exposição no CMAHO – é organizada a exposição *Guillermo Kuitca: Obras 1982-2002*, que conta com mais de duzentas obras do artista, incluindo pinturas, desenhos e uma instalação. A exposição foi apresentada primeiramente no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, e ao ser apresentada em Buenos Aires são somadas à mostra mais de trinta obras de colecionadores locais.

O presidente e fundador do museu, Eduardo Constantini, abre o catálogo da exposição dizendo que anteriormente à inauguração do museu e a construção do prédio já existia o

¹¹ “Lo único que realmente se asentaba a partir de ese momento, era la idea de poder seguir haciendo mi obra en la Argentina. Ya no pensaba qué voy a hacer de mi vida, en dónde voy a trabajar, de qué voy a vivir. Eso parecía quedar resuelto. Y la otra cuestión que veía con cierta evidencia era que no iba a exponer en la Argentina. La idea de quedarme y de alejarme aparecían al mismo tiempo. Me gustava la idea de exponer en tales o cuales lugares fuera de la Argentina pero no precisamente como sueño realizado, porque al verme ahí la escena cambiaba. Si bien había mayor atención en mi obra, estaba en medio de todos esos movimientos espasmódico respecto del arte latinoamericano o lo políticamente correcto, por los que a veces quedábamos todos adentro, de repente afuera, después adentro otra vez [...]. Esta decisión de no exponer en la Argentina que se puede ver a veces como una estrategia o como simple temor, no sólo me implica a mí sino también a mi obra, que en alguna medida habla todo el tiempo de esta relación de distancias y acercamientos” (KUITCA, 1998, p. 130-133).

projeto de exibição de uma retrospectiva do grande artista argentino Guillermo Kuitca. E acrescenta que o MALBA representava de alguma maneira a casa que ia receber ao mesmo tempo as obras da coleção permanente do museu, durante tanto tempo dispersas no exterior, e as obras de um artista argentino amplamente reconhecido e exibido no exterior, mas não muito exposto na Argentina. Assim, essas obras regressariam então ao que Constantini chamou de “nossa casa”.

Havia uma enorme vontade em reunir as obras de Kuitca na Argentina, visto que o pintor ganhava espaço na cena internacional e ainda que vivesse e produzisse em Buenos Aires grande parte de suas obras eram expostas e adquiridas por outros países. Em dois meses, de junho a agosto, cem mil pessoas visitaram a retrospectiva de Kuitca no museu. O que nos faz pensar a força que esse artista, ainda vivo, tem para reunir tantas pessoas ao redor de suas obras em tão pouco tempo. Talvez caiba aqui uma explicação para isso de Graciela Speranza, que é até mesmo anterior a essa exposição, em que diz que a pintura de Kuitca é para o público argentino “uma matéria imaginária e vaga apenas recuperável nas escalas documentais de um itinerário cada vez mais amplo pelo mundo”¹² (1998, p. 7, tradução nossa). Assim, o artista é tido pelos argentinos como um fenômeno global, de modo que a reunião de importantes obras para essa retrospectiva é algo a chamar atenção e olhares.

Nos anos em que as obras circularam mais fora, que na própria Argentina, Kuitca era mais uma notícia que uma realidade, se tinham apenas trabalhos isolados, catálogos, livros – como citamos o exemplo do livro de entrevistas com Graciela Speranza (1998) – e comunicados de imprensa que deram conta desse tempo de ausência (BECCE, 2003). É importante pensar a função do tempo nessa mostra, pois é do mesmo que vem a estranha familiaridade que Buenos Aires pode estabelecer com essas obras, que estão tão próximas e ao mesmo tempo tão distantes, assim como a identificação do pintor com o seu país.

¹² “su pintura es para el público argentino una materia imaginaria y errátil sólo recuperable en las escalas documentadas de un itinerario cada vez más amplio por el mundo” (SPERANZA, 1998, p. 7).

Figura 2 – Exposição *Guillermo Kuitca obras 1982–2002*, MALBA (2003)



Legenda: Fotografia de quadros da série *Nadie olvida nada* (1982) no catálogo *Guillermo Kuitca obras 1982–2002*, MALBA, 2003

Fonte: Catálogo MALBA

A curadora argentina Sonia Becce conta no catálogo da exposição que uma das primeiras questões para ela e o curador Paulo Herkenhoff foi pensar o ponto de partida da mostra, qual seria a jornada artística do pintor privilegiada nessa retrospectiva. A dedicação de Kuitca à pintura vem desde muito jovem, mas o recorte temporal feito não compreende o que se conhece como o *joven Kuitca*, e sim uma fase posterior da produção do pintor que tem seu marco inicial na década de oitenta com a série *Nadie olvida nada* (1982), a qual foi eleita como objeto de estudo desse trabalho. Segundo Becce (2003), começar com essa série não significa ignorar a obra anterior do pintor, mas enfatizar a visibilidade de um grupo de trabalhos específico e mostrar a validade de ideias, preocupações e experiências que por vinte anos acompanharam e guiaram o artista. Acima é possível ver uma das paredes do museu com obras da série *Nadie olvida nada* (1982), escolhida como marco inicial da exposição.

O início dos anos 80 é como um marco para uma nova fase da pintura de Kuitca, que através de um amadurecimento artístico “o permitia postular problemas plásticos, constituirlos e ao mesmo tempo resolvê-los”¹³ (BECCE, 2003, p. 60, tradução nossa). E este processo, de acordo com a curadora, foi se condensando em uma qualidade pictórica própria, que dota a

¹³ “[...] le permitia postular problemas plásticos, constituirlos y al mismo tempo resolverlos” (BECCE, 2003, p. 60).

obra de uma notável singularidade. Dessa maneira, a decisão de adotar a década de oitenta como inicial para a retrospectiva tem muito a dizer sobre o que busca a exposição que traz a produção de Kuitca de volta à Argentina.

Acompanhar a organização e até mesmo circular pela exposição é uma experiência única para os curadores e para o próprio Guillermo Kuitca, que por muito tempo perdeu de vista estas obras, e trabalhou com reproduções, que nem sempre conservam a fidelidade das cores e das pinceladas. Segundo Becce, “ao mesmo ritmo vertiginoso que o mundo se globaliza na última década, a obra de Guillermo Kuitca se internacionaliza distanciando-se cada vez mais do lugar que foi pintada”¹⁴ (2003, p. 63, tradução nossa), de modo que buscar por essas obras não foi algo simples, já que algumas haviam mudado várias vezes de coleção e de país. O MALBA produziu um documentário sobre essa exposição retrospectiva que se encontra disponível no canal do *youtube* de Kuitca¹⁵ dividido em quatro partes que dão ao todo cerca de cinquenta minutos de vídeo. No documentário¹⁶ pode ser visto todo o processo de chegada das obras ao museu, as fotografias tiradas para compor o catálogo, os processos de montagem, conversas com os curadores, e também diversas imagens dos trabalhos de Kuitca seguidos de comentários do artista sobre os mesmos.

Para essa mostra além das pinturas foram selecionados alguns desenhos. Os desenhos em papel do início da década de oitenta até meados da década de noventa têm certa sincronia com as obras que são pintadas, quase como rascunhos ou ideias iniciais a serem aperfeiçoadas. Já os desenhos em papel mais próximos aos anos dois mil são mais como efeitos de extensão, ou ampliação de certas obras. A relação entre as obras pictóricas e os desenhos de Kuitca tem então um caráter ora anunciativo, ora retrospectivo de suas pinturas, mas em sua grande maioria é como se as elas dessem origem aos desenhos, e não como se fossem esboços das mesmas (KUITCA, 1998). Na mostra, os desenhos, que ilustram a diversidade de temas e interesses inspiradores para o artista, foram exibidos em articulação com as pinturas e os colchões na parede, em momentos como um contraponto, e em outros como um prelúdio do que viria ser apresentado em obras de outras partes da exposição. Mas

¹⁴ “Al mismo ritmo vertiginoso que el mundo se globaliza en el último decenio, la obra de Guillermo Kuitca se internacionaliza alejándose cada vez más del lugar donde fue pintada” (BECCE, 2003, p. 63).

¹⁵ O documentário *Kuitca em Malba* (2003) se encontra dividido em quatro partes canal no *youtube* de Kuitca. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/GKuitcastudio/videos>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

¹⁶ O documentário foi um importante material para compreender a importância dessa mostra de Kuitca e para aprofundar sobre algumas obras mencionada nesse estudo, visto que de início era planejada uma viagem à Argentina e uma nova ida ao MALBA para realizar algumas pesquisas, mas por conta da situação sanitária que vivemos com a pandemia da Covid-19 essa viagem não foi possível, fazendo com que os materiais disponíveis nas redes se tornassem ainda mais relevantes para o estudo.

em todos os momentos, os desenhos aparecem em um pertencimento recíproco ao movimento de todo o caminho proposto pela mostra.

Dentre as importantes obras exibidas nessa retrospectiva, se destacam em um primeiro momento a já mencionada série *Nadie olvida nada* (1982), *El mar Dulce* (1984), e a série *Siete últimas canciones* (1986) – que marca o fim de um período pictórico na obra do artista, o “última” do título acaba por ganhar outra dimensão quando se percebe que essa é a última série de trabalhos do artista até o período exposto em que vemos a presença de figuras humanas –, obras as quais também foram exibidas anteriormente no CMAHO, no Rio de Janeiro. Em seguida vemos quadros como *Yo, como el ángel* (1985), *Si yo fuera el invierno mismo* (1985; 1986), *Tres noches* (1986), e algumas obras sem título do início ao fim da década de 80 que refletem um período de produção do artista marcado por cenários quase teatrais, com cores escuras e por vezes alguns focos de luz iluminando um único pedaço do quadro, ou, da cena, composta também por escadas, camas e cadeiras abandonadas no espaço.

Após uma sequência de obras da década de 80 em desenho e pintura, se inicia um grande número de trabalhos com o desenho de plantas de apartamento ao fundo, seguindo quase sempre um mesmo formato de dois quartos, sala, cozinha e banheiro, que de acordo com o artista seria a moradia comum de uma família de classe média. Essas plantas são recorrentes na produção de Kuitca, que utiliza dos mais diversos conteúdos em suas composições, como intestinos, colchões, ossos, leite, vírus da imunodeficiência humana (HIV), serpentes, marcas de bolas de futebol, dentre outros. Parece interessante destacar algumas dessas obras como *Bone Built for Eternity* (1990), em que as paredes do apartamento têm formatos de ossos e as quinas são articulações; *Strange Fruit* (1989), onde o pintor faz referência à música de Billie Holiday com o mesmo nome do ano de 1939, em que denuncia a prática de assassinato de negros que tinham seus corpos pendurados em árvores nos Estados Unidos como “frutos estranhos”; e *Planta con SIDA* (1987), imagem abaixo, em que o artista preenche o apartamento com desenhos do vírus HIV, escreve em pequenas letras *a house with aids* e pinta inúmeras flores que parecem rosas jogadas no chão ao lado de uma cama, como em uma homenagem à alguém que já se foi.

Figura 3 – Guillermo Kuitca, *Planta con SIDA* (1987)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Planta con SIDA*, Argentina, 1987

Acrílico sobre tela, 157 x 214 cm

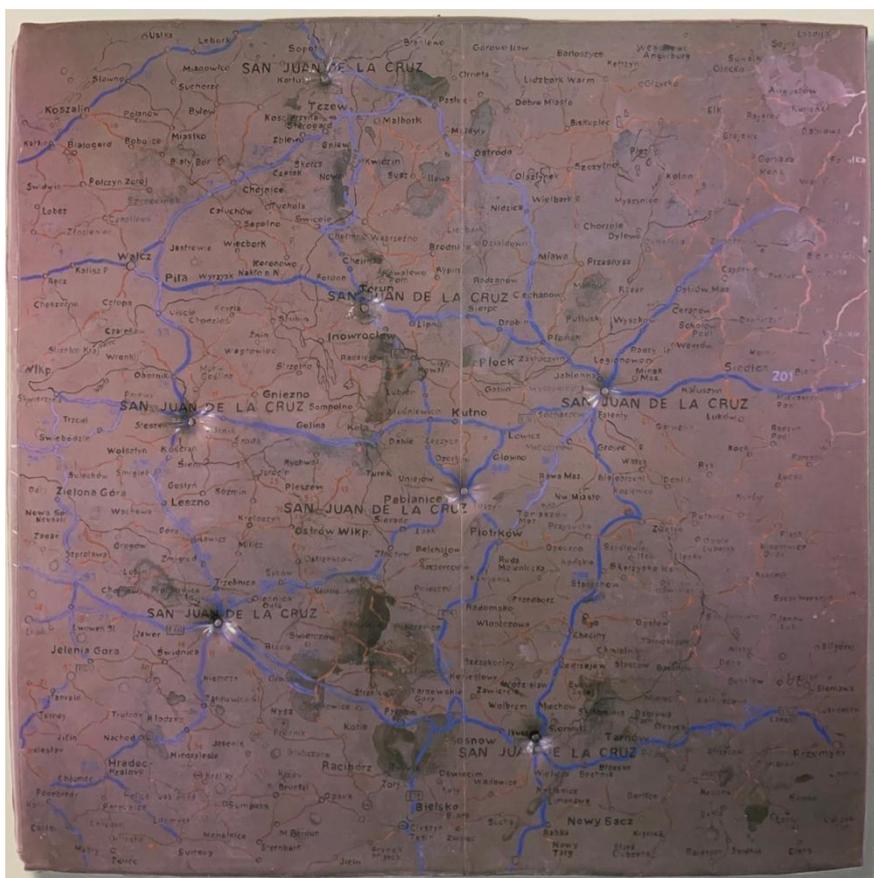
Coleção particular, Buenos Aires

Fonte: Catálogo MALBA

Na exposição também são apresentadas algumas obras dos anos 90 em diante com coroas de espinho, como *Corona de espinhas* (1994; 1995), *Sin título (Circulación de sangre)* (1993) e *Sin título (kindertotenlied)* (2000). Aparecem então os mapas, característicos das obras do artista, principalmente os mapas sobre colchões. De acordo com Kuitca (1998) os colchões já estavam em sua pintura, uma das plantas de apartamento que compõem a exposição é uma planta acolchoada, e a cama também era parte de seu repertório, mas agora aparecia como uma superfície acolchoada. A partir do uso de botões pregados a esses colchões que continham mapas, o artista podia criar vários centros, “o mapa também me dava a possibilidade de pôr muitos centros, com a aparição do botão no colchão, por exemplo, que reunia a cama e o mapa”¹⁷ (KUITCA, 1998, p. 95, tradução nossa).

¹⁷ “El mapa también me daba la posibilidad de poner muchos centros, con la aparición del botón en el colchón, por ejemplo, que reunía la cama y el mapa” (KUITCA, 1998, p. 95).

Figura 4 – Guillermo Kuitca, *San Juan de la Cruz* (1992)



Legenda: Guillermo Kuitca, *San Juan de la Cruz*, 1992
 Técnica mista sobre plástico acolchoado, 203,2 x 203,2 x 10,2 cm
 Cortesia Sperone Westwater, New York
 Fonte: Catálogo MALBA

No documentário sobre a exposição produzido pelo MALBA, Kuitca fala sobre algumas de suas obras, sendo uma delas *San Juan de la Cruz* (1992), um mapa sobre um colchão em que o artista repete o nome da cidade em todos os centros que ele marca com o botão, o qual pode ser observado na imagem acima. Kuitca (2003) comenta sobre essa obra,

Aproveitei um pouco a ideia de uma viagem alucinante, que dá a ideia de sair de uma cidade, percorrer algumas rotas, atravessar lugares, caminhos, rios e chegar a uma cidade que é exatamente a mesma que acabou de deixar. E depois disso não importa para onde você fosse, todos os lugares se chamavam iguais, obviamente uma espécie de pesadelo. Dava a impressão de que é quase como a representação mais gráfica desta que: um lugar são todos os lugares, uma pessoa são todas as pessoas, que são como axiomas um pouco *borgeanos*, mas neste caso há uma ideia de espanto¹⁸ (00:04:06”, tradução nossa).

¹⁸ “Tomé un poco la idea de viaje alucinante, que dá la idea de salir de una ciudad, ir por unas rutas, atravesar lugares, caminos, rios, y llegar en una ciudad que és exactamente la misma que se acaba de dejar. Y después de ahí no importa se a donde ibas, todos lugares se llamaban igual, obviamente una especie de pesadilla. Daba la impresión de que és casi como la representación más gráfica desta que: un lugar son todos los lugares, una persona son todas las personas, que son cómo axiomas un poco borgeanos, pero en este caso hay como una idea de espanto” (KUITCA, 2003, 00:04:06”).

O mapa com rotas que levam de um lugar para outro com o mesmo nome, ou seja, o mesmo lugar, é uma espécie de pesadelo segundo o artista. Para Kuitca (1998), juntar o colchão com rotas de fuga tinha um efeito perturbador, como de um mundo que enlouquecia.

Os colchões com mapas pintados até então eram expostos como instalações, apoiados no chão de fato como camas. No entanto, para o artista não existia uma necessidade de sair da pintura para a instalação nessa obra, ele se interessava na ideia de limite que o quadro dava a sua obra e pensava que os colchões ao mesmo tempo que abandonavam a ideia de quadro acabavam voltando a isso, pois delimitavam também um limite e tinham um tamanho próximo ao de um quadro, sendo possível pendurá-los como um quadro. “Pareceu-me que o fato de colocar os colchões pendurados como quadros os tornava mais potentes”¹⁹ (KUITCA, 1998, p. 129, tradução nossa), comenta o artista em conversa com Speranza.

A última vez que os colchões haviam sido expostos antes dessa retrospectiva na Argentina havia sido na versão da exposição em Madri, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia onde ficaram apoiados no chão. Na curadoria da exposição no MALBA se pensa em uma outra maneira de expor esses colchões, e eles são exibidos então pela primeira vez montados em uma parede. Na parte três do documentário *Kuitca en Malba* (2003) produzido pelo museu, é possível acompanhar o processo de montagem desse trabalho, que é o último a ser montado e conta com cinquenta e quatro colchões de 120 x 60 x 20cm. A parede escolhida para a exibição dos colchões é a parede principal do museu, que fica do lado direito no hall de entrada ao lado das escadas rolantes, podendo ser vista de todos os andares do museu. Essa é então a primeira impressão que os visitantes têm da mostra, que de início já gera um grande impacto.

Além das camas também são apresentados quadros da série *The tablada suite* (1992; 1993), onde o artista desenha a planta de espaços institucionais, principalmente espaços de grande porte como estádios, cemitérios, hospitais, repartições públicas, entre outros. Alguns outros quadros que integram a mostra são pinturas de teatros, como por exemplo *Teatro Colón* (2002), *La Scala* (2002), *The old vic* (2002), etc. Há um grande número de pinturas de teatros na mostra, sendo algumas com uma representação mais abstrata do espaço e outras em que é possível distinguir cada lugar na plateia. Chama atenção a configuração dessas pinturas, que são sempre vistas de cima ou vistas do palco, de onde se enxerga apenas a plateia, elas

¹⁹ “me pareció que el hecho de que los colchones se colgaran como cuadros los hacía más potentes” (KUITCA, 1998, p. 129).

nunca são direcionadas para o palco somente, e muitas vezes ele nem aparece nesses quadros. É como uma pintura de fato voltada para os seus espectadores em todos os sentidos.

Por fim, outra interessante série destacada nessa exposição é a série chamada *Diarios*, que se inicia em 1994 e tem expostas no MALBA telas desde seis de março de 2000, sendo essa uma série que segue até o presente em contínua produção pelo artista. No documentário Kuitca conta que nunca escreveu um diário, mas que tinha uma mesa que era do jardim da casa de seus pais que ele levou para usar em seu ateliê, e em algum momento pegou uma tela de uma obra que não ia para frente e cobriu essa mesa, passando a fazer anotações, escrever frases que se lembrava, coisas que tinha para fazer, números de telefones, fazer provas de cor, esboços e rabiscos sobre essa tela, “acumulando uma espécie de colapso total de informações”²⁰ (KUITCA, 2003, 00:01:09”, tradução nossa). Kuitca tinha uma certa dificuldade em descartar completamente uma obra, e as vezes acabava por reduzi-la, cortá-la, ou transformá-la em outra coisa, mas custava aceitar que sua obra poderia ser um fracasso. Assim, surge a primeira mesa com um intuito de reciclagem, de dar uso a uma tela que seria descartada.

Em *Diários*, as obras não têm exatamente um início ou um fim, não se sabe quando elas começam ou quando terminam, criando uma outra relação com o tempo, pois elas também dependem dele para chegarem ao fim. Para Kuitca, a mesa não é concebida como uma obra, até por um fator prático, “quase não vejo o que faço porque a mesa está coberta de papéis e os desenhos aparecem nos espaços vazios entre montanhas de coisas. Nesse sentido é um trabalho feito apesar de mim e o que define o final é um fator completamente temporário”²¹ (1998, p. 217, tradução nossa). A série parece uma produção mais abstrata do artista, mas na qual é possível identificar pequenos vestígios ou traços de outras de suas obras, como pedaços de teatros, plantas, rabiscos e pinceladas fortes que marcam um pouco da filiação neoexpressionista do pintor.

A mostra retrospectiva se transformou em um fenômeno, e segundo o artigo de Loreley Gaffoglio (2003) para o periódico *La Nación* ela foi uma espécie de consagração do talento do artista, que há quase duas décadas não tinha sua obra exposta para os argentinos em seu próprio país. A exposição no MALBA não preenche apenas o vácuo deixado pelo artista como apresenta para toda uma geração as obras que faziam de Kuitca o pintor mais cotado da

²⁰ “Acumulando una especie de colapso total de información” (KUITCA, 2003, 00:01:09”).

²¹ “La mesa no está concebida como una obra, incluso por una circunstancia práctica. Casi no veo lo que hago porque la mesa está cubierta de papeles y los dibujos aparecen en los espacios vacíos entre montañas de cosas. En esse sentido es una obra hecha a pesar mío y lo que define el final es un factor completamente temporal” (KUITCA, 1998, p. 217).

época. Possibilitando um encontro não só dos argentinos com as obras como também das obras de Kuitca com a própria argentina, que por vezes parecia tão distante, seja no sentido físico ou nas próprias referências do artista.

De acordo com Becce (2003), o trabalho curatorial supõe e exige um exercício peculiar de memória. É uma tarefa que se desenvolve entre descobertas e buscas, entre o fracasso e a conquista, o necessário e o circunstancial. Há toda uma função produtiva que mostra que o trabalho de curadoria dessa exposição não se reduz simplesmente a administração eficiente do material disponível para tal. As experiências com as imagens de Kuitca que foram escolhidas, reencontradas e vinculadas a exposição inauguram o que Becce chama de outra temporalidade, “em que as obras se reúnem formando imprevisíveis constelações, onde a memória colabora fazendo presentes obras ausente e começando essa tarefa sem fim de tecer e desatar as inúmeras relações com as imagens da história da arte”²² (2003, p. 67, tradução nossa).

Trazer um pouco da memória e da experiência dessas exposições, principalmente da exposição retrospectiva de Kuitca no MALBA, nos serve então como uma forma de apresentar o artista a partir de suas próprias obras como também pensar algumas das questões que permeiam suas produções. Não era de nosso interesse trazer uma biografia de Kuitca contando desde seus primeiros passos no campo das artes visuais até as grandes aparições em museus e bienais, mas sim pensar como algumas questões colocadas em suas obras e exposições poderiam nos familiarizar com o artista.

1.2 *Los ochenta: memória, pintura e figuração*

Guillermo Kuitca tem um marco em sua produção localizado nos anos oitenta, mais especificamente 1982, com a série de pinturas *Nadie olvida nada*, onde ocorre um amadurecimento de seus trabalhos, conforme vimos no subcapítulo anterior com Becce (2003). Nesse mesmo período alguns debates estão colocados no mundo da arte, na Argentina e fora dela também, sendo muitos desses debates importados da Europa e dos Estados Unidos, considerados os grandes “centros” artísticos (e epistemológicos) na época. Assim como outros

²² “[...] en la que las obras se reúnen formando imprevisibles constelaciones, donde la memoria colabora haciendo presentes obras ausentes y comenzando esa tarea sin fin en la que se tejen y destejen incontables relaciones con las imágenes de la historia del arte” (BECCE, 2003, p. 67).

artistas, Kuitca não podia fugir das questões de seu tempo, e elas se apresentam em suas produções, assim como em entrevistas e ações do artista, mesmo que de uma forma não voluntária.

Nesse momento do estudo propomos pensar a relação de Kuitca com alguns movimentos artísticos, principalmente com o que se conhece como neoexpressionismo e transvanguarda, com suas variações no âmbito argentino. Tentaremos entender como esses movimentos se dão em um contexto global e também em como eles chegam e podem ser transfigurados em um contexto local, pensando assim nas possibilidades e nos limites desses movimentos artísticos. A partir dessas ideias pretendemos dialogar com algumas questões da figuração nesse período, com o que Usubiaga (2012) chama de *imágenes inestables* e com o que alguns denominam de morte da pintura, que é questionado pelo artista.

A fim de começar esse debate, nos interessa mencionar a forma como Andreas Huyssen inicia o capítulo sobre Kuitca em seu livro, onde escreve, “Guillermo Kuitca é um modernista posterior ao modernismo, sem ser pós-modernista; um artista que confia na pintura como modo de conhecer o mundo através da forma estética estruturada. É um pintor posterior à pintura, traduzindo explosões subjetivas neoexpressionistas e uma arte conceitual” (2014, p. 39). O autor inicia o capítulo através de afirmações daquilo que talvez fosse o que mais o artista buscasse fugir ao longo de sua trajetória, as afirmações que o fixam em um lugar. No entanto Huyssen não cria exatamente fixações, ele a todo tempo parece rebater aquilo que acaba de afirmar, como ao dizer que é um modernista e em seguida completar dizendo que é posterior ao modernismo, assim como diz que Kuitca é um pintor, mas posterior à pintura.

O que poderia ser considerado um modernista posterior ao modernismo? A afirmativa de Huyssen (2014) nos deixa com esse questionamento que parece poder ser respondido pela trajetória do artista no campo do pictórico. Em sua pintura Kuitca carrega alguns traços que são inaugurados com o modernismo, como o abandono de uma representação que se dê de forma realista, que está relacionada a crítica do modernismo à ideia de mimese, onde o que se busca é a representação como uma imitação realista. Os referenciais realistas que já eram problemáticos para os modernistas, se tornam ainda mais complexos para Kuitca, que segundo Huyssen (2014), tem uma produção que caminha no sentido de dissolução, esvaziamento e apagamento do mundo, e não no de uma reconfiguração do mundo, seja ele utópico ou apocalíptico, como se tinha com os modernistas.

Huyssen também comenta que na Argentina se tem um grande peso do legado modernista, sendo possível pensar que por essa razão o artista carrega em suas obras um

pouco dessa herança. No entanto, o que ele associa ao modernismo de maneira muito forte é uma ideia de ruína, que também é percebida por Walter Benjamin (2020), uma das grandes influências do autor. Se o modernismo produz sobre as ruínas da antiguidade, o que Kuitca faz é produzir a partir das ruínas do modernismo, por vezes esbarrando ou não em alguns de seus escombros. Segundo o autor, “Kuitca cria a partir das ruínas do modernismo, ao qual ainda adere, sem simplesmente abandonar a pintura em prol das instalações ou dos vídeos. É por isso que o chamo de modernista posterior ao modernismo” (HUYSSSEN, 2014, p. 54).

Aqui não iremos desenvolver questões acerca do modernismo, ou *modernismos*, como escreve Huyssen, pensando na pluralidade dessa experiência, que não se dá da mesma maneira nos diferentes lugares do mundo. De acordo com a pesquisadora chilena Nelly Richard, “o desenvolvimento das tendências culturais nesses [Brasil, Peru, Chile e Argentina] e em outros países não foi homogêneo, nem uniforme, e a disposição de cada um para a modernidade seguiu dinâmicas regionais de forças e resistências específicas, não comparáveis” (RICHARD apud GERMANO, 2021, n.p). Dessa forma, vale apenas citar que ao ir penetrando na América Latina, a arte europeia modernista tem diferentes reflexos em cada território, povo e cultura, que não só recebe e reproduz essas influências como uma imitação, mas desenvolve novas visualidades referenciadas também em questões próprias e locais.

Neoexpressionismo e arte conceitual são as classificações dentre as quais Huyssen (2014) insere a produção de Kuitca. Ao pesquisar no acervo online do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, é possível encontrar duas obras do pintor, sendo uma delas a pintura *La consagración de la Primavera*, do ano de 1983, e a outra obra uma instalação de colhões sem título de 1995. A primeira é classificada como “Estilo: figuración, neoexpresionismo/Género: transvanguardia, ochentas, literário”²³ e segunda como “Estilo: conceptualismo/Género: objeto, posconceptualismo, transvanguardia”²⁴. Não pretendemos questionar essas classificações, no entanto vale destacar uma diferença entre o que escreve Huyssen e o que está no site do museu, um diz arte conceitual enquanto o outro escreve conceitualismo. Há uma diferença entre esses movimentos, e Mari Carmen Ramírez (2007) em um ensaio discute alguns aspectos que determinam as especificidades do conceitualismo, que seria a versão latino-americana. Segundo a autora, “a palavra ‘conceitualismo’ surgiu pela primeira vez em consequência de uma operação crítica retrospectiva cujo objetivo era

²³ Disponível em: <<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9198/>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

²⁴ Disponível em: <<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9820/>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

determinar a especificidade das práticas latino-americanas em relação ao discurso corrente da arte conceitual” (RAMÍREZ, 2007, p. 193), e que a palavra então passaria a designar um fenômeno artístico e cultural mais amplo, o qual seria independente do modelo estadunidense da arte conceitual.

Ainda que Kuitca esteja produzindo uma arte desde a América Latina, isso não inclui o artista automaticamente no que seria considerado como conceitualismo latino-americano ou do Sul, de modo que é importante não admitir essas classificações de maneira tão fácil e se debruçar um pouco sobre elas. Talvez de fato a produção experimental do artista dialogue com esse movimento, no entanto há algo muito particular nas primeiras fases do conceitualismo latino-americano/do Sul que o diferencia da arte conceitual estadunidense que é a ideia do público participando ativamente desse processo, o que não se percebe na produção do artista argentino. Segundo Ramírez, existe uma apropriação do espaço urbano ao tentar envolver a população nas propostas “ideáticas” desses artistas, buscando a “redefinição do observador como parte integrante do programa conceitual” (2007, p. 189).

Kuitca não parece muito próximo das ideias citadas acima, sua arte esteve sempre nos espaços institucionais, museus, galerias e centros culturais, e a maneira que o artista parece se apropriar do espaço urbano é pintando mapas de cidades em suas telas e colchões, não tendo também uma intervenção direta do público em suas obras. No entanto, há uma terceira fase do conceitualismo que segundo Ramírez, “foi a emergência de práticas neoconceituais em finais das décadas de 1980 e 1990. Com notáveis exceções, esta última fase corresponde à institucionalização do conceitualismo como caro produto de consumo e língua franca dos circuitos artísticos globais” (2007, p. 187). Talvez, Kuitca se insira nesse momento, mas esse é um debate que deixaremos em aberto, visto que muito do que é questionado por esse movimento é reproduzido por Kuitca em suas obras na forma de pinturas, que tem uma relação mais forte com o neoexpressionismo.

A fim de pensar a relação da produção do artista com o movimento neoexpressionista, cabe uma breve introdução do mesmo. De acordo com Sam Phillips no livro *...Isms. Understanding modern art*, o neoexpressionismo pode ser pensado como um “renascimento generalizado da expressão pessoal na arte visual por volta dos anos 1980. Uma tendência internacional [...] que foi caracterizada por pinturas figurativas e gestuais”²⁵ (2012, p. 120, tradução nossa). E acrescenta dizendo que muitas vezes essas pinturas eram imbuídas de alegorias e também ironias. Essa tendência da pintura figurativa se manifesta no campo das

²⁵ “Neo-expressionism describes widespread revival of personal expression in visual art from around 1980. An international trend [...] it was characterised by figurative and gestural paintings” (PHILLIPS, 2012, p. 120).

artes quase como em resposta ao que anunciavam enquanto uma “morte da pintura” nas décadas de 1960 e 1970, quando ganhava espaço os *happenings*, instalações, colagens, montagens, videoarte, performance, informalismo, conceitualismo, etc.

De alguma forma esse é um movimento que podemos dizer que agrada o mercado de arte, que então volta a crescer com esse “retorno” da pintura. Esse mesmo mercado nas últimas décadas se questionava sobre como vender arte conceitual, isso sem mencionar a questão das performances e do *happening*, que tinham inicialmente como uma forte preocupação a ideia de produzir uma arte que não pudesse ser comercializada e não fomentasse a arte para o mercado. Diversos grupos, movimentos e coletivos de arte nas décadas de 1960 e 1970 propõem uma ruptura com as instituições artísticas, pensando obras que fossem de possível circulação e por vezes até produção nas ruas e espaços públicos. A pintura, diferente disso, precisava das instituições, galerias e museus para ser exibida, traçando assim um caminho de volta a esses espaços.

Ainda que essa morte tivesse sido anunciada por diversos críticos e teóricos, a pintura seguia existindo, e ganhava destaque em algumas exposições, como por exemplo a *New Spirt Painting* na London’s Royal Academy of Arts em 1981, que buscou relatar o estado da pintura naquele momento e cujo nome se refere ao ressurgimento da pintura expressionista por volta dos anos 1980. Essa exposição é marcante na trajetória artística de Kuitca, que pôde visitá-la em sua primeira viagem à Europa, possibilitando junto da aparição da transvanguarda e do neoexpressionismo uma recontextualização de sua obra, que passa a se inspirar nesses movimentos assim como no que captava de importantes mostras como essa (KUITCA, 1998).

De acordo com Phillips (2012), um importante contingente de pintores alemães tornou apto o rótulo “neoexpressionismo”, dentro do qual supunham que podiam se conectar mais uma vez com a sublimidade da experiência, assim como o expressionismo nas décadas iniciais do século, que foi em grande parte um fenômeno alemão. Alguns desses importantes artistas alemães são Georg Baselitz, conhecido por expor muitas de suas pinturas de cabeça para baixo, Gerhard Richter, com obras no estilo do fotorrealismo, pinturas abstratas e atlas, e também Anselm Kiefer, com trabalhos mergulhados em questões da história alemã que se fazem presente em suas telas de uma maneira crítica, nas quais combina diversos materiais, como palha, cinza, chumbo, madeira, etc.

Na Itália um eixo desse movimento também se formou, mas com a nomenclatura de *Transvanguardia*, e que chegou à Argentina por meio do curador Achille Bonito Oliva, que buscou difundir algumas premissas do movimento pelos artistas da região, como veremos mais adiante. Nos Estados Unidos tendências similares surgiram, sendo uma delas chamada

de *Bad Painting*, “tipificada por cores berrantes, figuras rudemente representadas, referências obscuras e superfícies coladas com materiais incomuns”²⁶ (PHILLIPS, 2012, p. 122, tradução nossa). As pinturas e suas formas se davam de diferentes maneiras em cada país ou região, mas dentro dessas influências todas elas tinham em comum a pintura e uma figuração marcada por fortes pinceladas que poderiam caracterizar até uma espécie de excesso da pintura.

No texto *Gerhard Richter pinta 18. Oktober 1977: artistas alemanes contemplan la posibilidad de renovar la pintura de historia*, que compõe o livro *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (2006), se debate a pintura alemã de Richter e Kiefer e sua relação com a história do país no pós-guerra. De acordo com Foster et al. (2006) o campo das artes visuais nos Estados Unidos e na Europa no período do pós-guerra havia evitado as referências ao passado imediato, ficando marcados pela pintura informal, o abstracionismo e a ascensão da *pop art*. As tradições pictóricas alemãs que haviam sido deixadas de lado são retomadas de modo que alguns artistas passam a buscar reestabelecer a pintura como uma reflexão crítica sobre a história alemã.

Algumas importantes diferenças existiam na forma que cada artista buscava tratar da história de um passado violento e traumático em seu país a partir da pintura. Segundo Foster et al., “Richter questiona inclusive o acesso e a capacidade da pintura para a representação histórica. [...] a obra de Kiefer reivindica o acesso a pintura expressionista alemã como o meio de executar seu próprio projeto de representação histórica”²⁷ (2006, p. 614, tradução nossa). Enquanto Richter duvida acerca da possibilidade de se acessar a história através da pintura sem uma mediação, Kiefer pensa que o que pode possibilitar acessar a história é o próprio contato com essas pinturas. Em um serie chamada *Occupations* (1969), Kiefer faz uma performance em que posa diante de monumentos históricos e paisagens remissivas do romantismo alemão por países da Europa utilizando o uniforme das forças armadas da Alemanha Nazista, que era de seu pai, enquanto fica de braço estendido em uma saudação ilegal nazista. Kiefer se fotografa fazendo essas saudações e cria em sua obra um diálogo com a prática fotoconceitual e a performance dos anos 1960, de modo que reorienta essas práticas dentro de um contexto impregnado de uma historicidade alemã específica, comenta Foster et al. (2006).

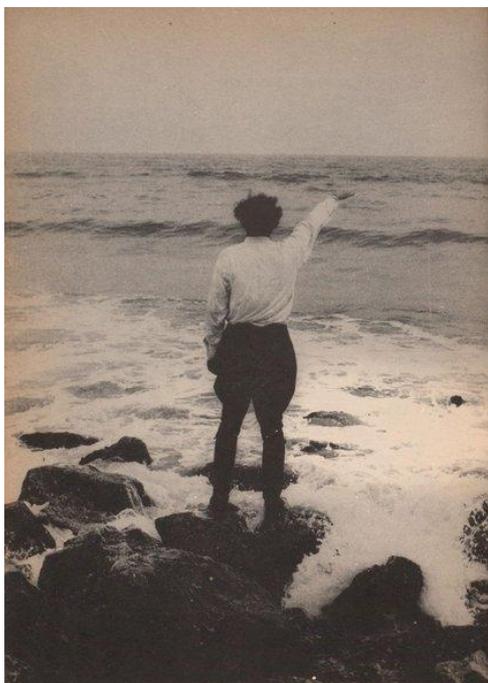
²⁶ “Typified by garish colour, roughly rendered figures, obscure references and surfaces collaged with unusual materials” (PHILLIPS, 2012, p. 122).

²⁷ “Richter cuestiona incluso el acceso y la capacidad de la pintura para la representación de la experiencia histórica. [...] la obra de Kiefer reivindica el acceso a la pintura expressionista alemana como el medio de ejecutar su propio proyecto de representación histórica” (FOSTER et al., 2006, p. 614).

A série *Occupations* de Kiefer, que tem como cenário de muitas das fotografias as paisagens do romantismo alemão, é também uma referência a Caspar David Friedrich (1774-1840), pintor alemão que fazia parte do movimento do romantismo no início do século XIX. Caspar Friedrich é recuperado pelos pintores dos anos 1980 que pensavam em uma possibilidade de existência da pintura enquanto uma pintura figurativa reflexiva. Nas fotografias de sua série, Kiefer toma uma grande distância das paisagens e monumentos em que posa, de modo que lembra algumas das pinturas do artista do romantismo alemão. Segundo Usubiaga, “nas pinturas de Friedrich o que separa as figuras da paisagem é um abismo, encostas íngremes que se abrem para enormes céus”²⁸ (2008, p. 30, tradução nossa), são figuras reflexivas, em que o que se admira é a imensidão.

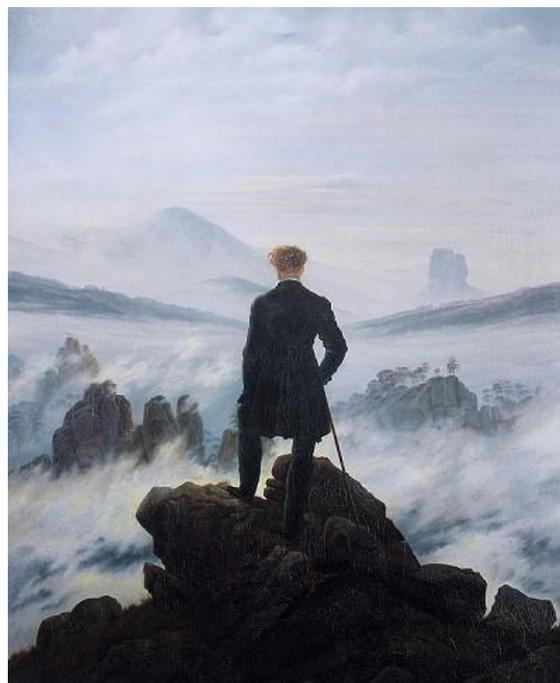
²⁸ “en las pinturas de Friedrich lo que separa a las figuras del paisaje es un abismo, pendientes escarpadas que se abren a enormes cielos” (USUBIAGA, 2008, p. 30).

Figura 5 –Anselm Kiefer, *Occupations* (1969)



Fonte: Anselm Kiefer, *Occupations* (Besetzungen), 1969

Figura 6 – Caspar Friedrich, *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818)



Fonte: Caspar David Friedrich, *Caminhante sobre o mar de névoa*, Hamburger Kunsthalle, 1818

Acima é possível observar uma fotografia da série de Kiefer e ao lado um quadro de Caspar Friedrich, onde ambas as figuras estão em cima de pedras, de costas, voltadas para a imensidão do mar. Existem claros diálogos visuais entre as obras, que trazem a ideia de um sujeito em reflexão que a pintura busca novamente na década de 1980. Guillermo Kuitca em um dos quadros de sua série *Nadie olvida nada* (1982), pinta oito mulheres de costas com um fundo azul, como o mar (figura 25). Esse trabalho será abordado mais adiante nesse estudo, porém cabe mencioná-lo aqui a fim de pensar que talvez o artista argentino também tenha buscado referências nesses artistas alemães para pensar suas obras. A figura de costas é um convite à identificação daquele que está observando a obra, é assim também, um convite à reflexão.

Compreendemos que Kuitca está inserido em um contexto histórico, social, político e artístico específico na Argentina, que atravessava a experiência da ditadura militar e uma crise econômica no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. No entanto, buscamos pensar outras possíveis relações do pintor, que tem um repertório de obras que dialoga com produções e artistas internacionais, e com movimentos artísticos que vinham se desenrolando no mundo, principalmente na Europa, como o neoexpressionismo. Anselm Kiefer, que é um artista

também relacionado a esse movimento, pode ser uma importante referência para pensar essas outras relações do pintor, que não se fecham apenas no campo das artes visuais, sendo muito influenciado também pelo teatro, pela literatura e pela poesia.

A razão da escolha de Kiefer nessa aproximação com Kuitca talvez resida no fato do artista ter uma produção muito ligada ao passado alemão dos anos de 1930 e 1940. Em suas obras o artista lida com a experiência traumática do holocausto judeu, recordando através de suas produções a memória de um passado doloroso que por muito tempo ficou abafado, visto que em um momento pós-guerra foram evitadas referências a esse passado. De acordo com Huyssen (2014), é nos anos de 1980 que se tem uma ascensão dos debates de memória na Europa e nos Estados Unidos, devido à introdução no espaço público da memória do holocausto com séries e filmes, como por exemplo a série norte americana *Holocausto* (1978) e o filme *Shoah* (1985).

Na América Latina, essa escalada dos debates de memória ocorre em um período próximo com o fim das ditaduras militares, em que há uma forte produção literária e artística ligada a questões desse passado traumático. Como também é nesse período que se tem políticas de Estado, em alguns países como a Argentina, que surgem através de mobilizações sociais dos movimentos ligados aos direitos humanos, que demandam um trabalho de memória e a responsabilização do Estado pelos crimes cometidos no regime militar. É importante ressaltar que nessa década memória e história se tornam um campo, uma grande vertente e, de acordo com Huyssen (2014), é nesse período em que a memória se torna então um problema epistemológico.

A fim de pensar nos debates sobre memória e na relação com a arte nesse período, algumas contribuições de Maria Angélica Melendi em seu livro *Estratégias da arte em uma era de catástrofes* (2017), parecem interessantes de serem discutidas. Segundo a autora,

A Shoah, Hiroshima, Vietnã; às catástrofes citadas pela maioria dos intelectuais – de Adorno a Hobsbawm, de Shoshana Felman a Andreas Huyssen – é urgente agregar as que aconteceram no âmbito latino-americano, começando pelo extermínio dos americanos nativos e a escravidão dos africanos [...], e o apoio, ainda norte-americano, a ditaduras brutais como a de Pinochet, no Chile, e as dos generais argentinos, uruguaios e brasileiros na segunda metade do século XX (MELENDI, 2017, p. 16).

A partir dessa demanda feita pela autora, cabe a nós pensarmos nos acontecimentos ocorridos na América Latina como parte constituinte desse passado traumático que transforma o século XX em um século de catástrofes, para usarmos um termo recorrente em Benjamin (2020). O

que aconteceu em nosso território – genocídios/*epistemicídios*²⁹, escravizações e ditaduras –, constitui assim os grandes traumas da humanidade, de modo que os estudos de memória nesse continente se tornam não só necessários como urgentes, pois esse passado segue persistindo em nosso presente.

É necessário rememorar o passado para reconstruir e escrever a história a partir do ponto de vista dos vencidos, como nos aconselha Walter Benjamin, pois segundo ele em suas teses *Sobre o conceito de história* (2020), os mortos não estão em segurança se o inimigo vencer. E ao longo da história temos visto que esse inimigo não tem cessado de vencer, de modo que estudar esses passados e fazer presente essa memória é fundamental, pois essas são feridas ainda em aberto na América Latina. Assim, destacamos a importância dos estudos de memória das ditaduras militares, pois essa é uma memória traumática e dolorosa de um *passado que não passa*³⁰ e que está em disputa.

Ao voltarmos a discussão acerca da memória de passados traumáticos para o campo das artes é preciso nos atentarmos para algumas questões, de modo que esse debate não contribua para uma possível mercantilização e espetacularização da dor, que acabem por instituir o que Huyssen (2014) chama de *indústria da memória* – reflexão muito presente em Adorno –, onde as produções, sejam elas de museus, memoriais e até de obras de arte, não estariam preocupadas com a tarefa do lembrar e sim em lucrar em cima de algo doloroso. Uma preocupação acerca dessa questão é sobre como representar a dor e o trauma, situações de violência e barbárie, sem que sejam meras apresentações que acabem por não suscitar críticas ou que então não colaborem no processo de elaboração da dor. Há um debate no século XX sobre os limites da representação, em que é muito questionada a forma estética e ética de se lembrar o holocausto (HUYSSSEN, 2014), e aqui podemos estender para as formas de lembrar as ditaduras na América Latina. Essa é uma discussão muito importante de se debruçar quando vamos tratar de questões sensíveis e memórias traumáticas, de forma que será melhor abordada no capítulo dois desse estudo onde iremos propor a ideia de *estéticas da ausência* para pensar a obra de alguns artistas que lidam com essas questões.

²⁹ Conceituado por Boaventura de Sousa Santos (2010), o termo *epistemicídio* nos traz a ideia de que ocorreu no processo colonial não foi apenas uma destruição e a morte dos corpos, como também uma destruição dos conhecimentos, dos saberes e culturas que não eram assimilados pela cultura branca/ocidental. O epistemicídio seria então um subproduto do colonialismo, que a partir da violência anula saberes que não são provenientes da cultura branca europeia. Assim como apagam os saberes, apagam também as memórias, fazendo com que exista um processo de *memoricídio*, ou seja, uma produção do esquecimento como política de Estado, que nos acompanha há séculos.

³⁰ Frase cunhada pelo historiador francês Henry Rousso no período da segunda guerra mundial, e que por vezes é utilizada na América Latina para trabalhar questões sobre o passado recente das ditaduras.

Nesse momento do estudo retornaremos brevemente à produção de Anselm Kiefer a fim de buscar relações possíveis com o que vinha sendo produzido por Guillermo Kuitca no final do século XX. Ao buscar uma produção que fizesse possível o acesso à história alemã, Kiefer aposta em maneiras de apresentar esse passado de forma crítica. De modo que se inclina a pensar seu lugar enquanto artista nesse processo, mas também enquanto alemão, atenta Leila Danziger no artigo *Imagens e espaços da melancolia: W. G. Sebald e Anselm Kiefer* (2007). A autora escreve,

Em 1969, Kiefer deixou-se fotografar com o braço direito erguido, na temível saudação hitlerista, diante de uma série de monumentos em diferentes capitais europeias. Nesse gesto, assumia – de forma crítica – seu passado nacional. Intitulada *Ocupações*, essa série de fotos deu início a uma extensa obra em que o artista investiga sua identidade como artista e também como alemão. Para ele, a identidade nunca é uma aquisição estável e una, sim, indefinidamente adiada, compósita e precária. Kiefer se reconhece como pintor num sistema em que tanto a arte quanto o continente europeu encontram-se desvitalizados. A revitalização na qual se empenha retira força e tensão de seu embate com a história da arte e da cultura. Assim, para o artista, a tela – ou mesmo todo e qualquer outro suporte – é a membrana de uma relação entre o pequeno tempo humano e individual e o grande tempo universal (DANZIGER, 2007, p. 137).

Kiefer pensa então a identidade não como algo fixo, mas como algo heterogêneo, como demonstra Danziger acima. Em suas obras, principalmente nas pinturas, o artista faz escolhas de materiais que não são acidentais. O uso do chumbo, de cinzas, areia, palha e galhos é marcante no repertório visual do artista, e a partir de cada um desses materiais escolhidos é possível traçar relações com o passado alemão.

Em uma série de obras o pintor se inspira no poema *Fuga da morte* do escritor Paul Celan, no qual ele se utiliza de dois nomes femininos comuns na Alemanha, sendo um de uma mulher loira alemã e o outro de uma judia com cabelos cinzas. Em um dos trechos o poeta escreve “[...] a morte é um mestre da Alemanha seu olho é azul/ ele te acerta uma bala de chumbo ele te acerta certamente/ [...]/ teu dourado cabelo Margarete/ teu cabelo-cinza Sulamit” (CELAN, 1977, p. 21-22). Kiefer se inspira no poema de Celan para produzir algumas de suas obras, onde tem referências à essas mulheres, utilizando-as como personagens e títulos de suas pinturas, assim como faz referência às cores dos cabelos nos materiais e tintas que usa. Em *Margarethe*, de 1981, o artista utiliza palhas de coloração dourada na composição do quadro, que tem o nome da mulher escrito ao fundo. Na parte debaixo do quadro o artista parece criar uma sensação de queimado em algumas dessas palhas que ganham colorações entre preto, branco e cinza, que também é a cor do fundo do quadro, muito utilizada pelo pintor.

Em muitas de suas telas o artista parece produzir cenários devastados, que carregam uma espécie de ar opressivo que também é possível ser identificado nas obras de Kuitca do início dos 1980. Enquanto Kiefer parece criar paisagens, Kuitca cria cenários, circunscritos por simples linhas que definem os planos. Há um silêncio expressivo nas obras de ambos os artistas que lidam com questões do passado traumático de seus países de origem. Os dois artistas criam obras que dialogam com a ideia de abandono, visto que as cenas parecem ser de um espaço que passou por alguma espécie de devastação. As obras de Kiefer têm também uma forte relação com os campos de concentração do holocausto judeu, ao utilizar materiais como cinzas o artista remete ao terrível episódio das câmaras de gás, onde depois da asfixia por gás os corpos das vítimas judias eram queimados (DIDI-HUBERMAN, 2017a).

Em certas obras de Kiefer é possível perceber palavras escritas ao fundo da tela, em algumas se pode identificar o que está escrito, mas outras parecem apenas vestígios, rastros de possíveis informações. Guillermo Kuitca também se utiliza da escrita em algumas de suas produções, inclusive na série *Nadie olvida nada* (1982) e em outras obras da década de 1980. Na obra de Kiefer *Nürnberg* (1982), do mesmo ano da série de Kuitca, é possível identificar alguns escritos sendo um deles “Nürnberg-Festspiel-Wiese”, em que se refere à cidade de Nuremberg a qual foi palco de muitos eventos relacionados ao nazismo. Abaixo é possível ver a obra com o escrito no canto superior direito, mais para baixo se tem outra frase escrita, porém mais apagada, tornando difícil a identificação.

Figura 7 – Anselm Kiefer, *Nürnberg* (1982)



Legenda: Anselm Kiefer, *Nürnberg*, Alemanha, 1982
 Óleo, palha e técnica mista sobre tela
 280,35 x 380,68 cm
 Fonte: The Broad Museum

A paisagem devastada de Kiefer mostrada acima parece criar uma imagem de um ambiente que foi queimado, e faz lembrar de uma fotografia tirada por Georges Didi-Huberman, que compõe seu livro chamado *Cascas* (2017a), onde relata sua visita à Birkenau. Na fotografia³¹ de Didi-Huberman o ângulo é muito próximo ao da pintura de Kiefer, mostrando muito desse chão que também carrega a história do que se passou nesse espaço, um chão de destroços. Na fotografia o que aparece é uma grama alta no lugar das palhas que compõem a pintura, no meio dessa grama há um estreito caminho marcado por pequenas pedras e ela é circunscrita pela cerca do campo. O autor escreve, “era aqui, junto à cerca eletrificada, que os companheiros do fotógrafo clandestino – cujo trabalho ele literalmente documentou – lançavam os cadáveres das vítimas recém-asfixiadas em grandes fornalhas a céu aberto, das quais escapava uma fumaça grossa” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 57).

³¹ A fotografia citada se encontra na página 57 do livro *Cascas* (2017a).

De acordo com Didi-Huberman (2017a), os arames farpados de Auschwitz foram instalados nos anos 1940, e no momento que o espaço virara um lugar de cultura, um museu, novos arames foram dispostos nesse local. O autor questiona a razão desses arames no que agora não é mais um “lugar de barbárie” e fotografa³² um pássaro que pousa entre esses dois arames. Didi-Huberman relata, “sinto claramente que o passarinho pousou entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura” (2017a, p. 22). A cerca e o arame aparecem em algumas produções de Kiefer, tanto em pinturas como em instalações, sendo esses arames uma marca dos campos de concentração. Kuitca tem uma série de pintura chamada *Corona de espinhas* (1994; 1995), onde também faz uso do arame, mas apenas de forma pictórica, o artista tem diversas telas com pinturas de arames emaranhados, dentre as quais é possível também traçar uma relação com os campos da ditadura argentina.

Outro elemento comum entre os artistas seriam as camas, com uma presença mais frequente na obra de Guillermo Kuitca, mas que também faz parte do repertório de Kiefer. Em uma instalação do artista alemão chamada *Walhalla* (2016), são dispostas algumas camas de ferro com rodas, como de antigos hospitais, em um ambiente escuro tomado pelo cinza, do chão ao teto, com luzes enfileiradas no meio do teto que iluminam o espaço formando uma espécie de corredor entre as camas. Essas camas estão cobertas com lençóis com um aspecto nefasto, que evocam uma ideia de morte. Assim como em Kuitca, não há corpos sobre essas camas, elas abrigam a ausência. *Wahalla* significa na cultura nórdica o paraíso dos guerreiros, ou, sala dos mortos, para onde eram levados os guerreiros mais nobres que morriam nos campos de batalha.

Essa instalação fez parte da exposição de Kiefer também chamada *Wahalla* que ocorreu no White Cube Bermondsey, em Londres, de novembro de 2016 a setembro de 2017, e contou com diversas obras do artista que levavam o mesmo nome. Caroline Elbaor em um artigo sobre a exposição para o site *Artnet* escreve,

Essas camas dobráveis surradas são cobertas por lençóis “cinza-escuro amarrotados” e uma capa de chumbo, cujo peso mal parecem suportar. A sensação é que os últimos remanescentes da sociedade vivem lá; aqueles que desistiram de tudo: luz, vida – sobreviver, na verdade – se estiverem dormindo em camas de chumbo, especialmente aquelas que são dobráveis e facilmente descartáveis em caso de uma ausência repentina³³ (ELBAOR, 2016, n.p, tradução nossa).

³² A fotografia citada se encontra na página 21 do livro *Cascas* (2017a).

³³ “These battered fold-up beds are draped in “dark gray crumpled” sheets and a lead cover, the weight of which they seem barely able to withstand. The feel is that the last remnants of society live there; those who have given

As camas de Kiefer assim como grande parte de sua produção estão rodeadas por uma ideia de desamparo, vazio, ausência e por espaços que carregam a marca de uma devastação, ou mesmo de uma catástrofe, para usar um termo recorrente em Benjamin (2020). Abaixo é possível observar uma imagem da instalação de Kiefer.

Figura 8 – Anselm Kiefer, *Walhalla* (2016)



Legenda: Anselm Kiefer, *Walhalla*, 2016

Fonte: White Cube (Ben Westoby)

A cama é uma imagem marcante e recorrente na produção de Guillermo Kuitca, mas o argentino nunca quis ficar conhecido como um artista que faz camas, de modo que está sempre a fugir das fixações que tentam impor à sua obra. As camas aparecem primeiro para Kuitca pintadas em suas telas e em desenhos do início dos anos 1980, e posteriormente, já na década de 1990, elas viram objetos, se transformando em instalações ou tendo seus colchões expostos pendurados na parede feito quadros, como foi inauguralmente na exposição no

up on everything: light, life – surviving, really – if they are sleeping on lead beds, especially ones that are fold-up and easily discarded in the case of a sudden absence” (ELBAOR, 2016, n.p).

MALBA em 2003. Mesmo com a cama saindo do espaço das telas, virando um objeto e se transformando em instalações, o artista não deixou a pintura de lado e utilizou os colchões como uma espécie de tela onde pintou diversos mapas sobre eles.

A produção artística de Kuitca é marcada pela pintura, é seu principal suporte, seja ela feita em telas, mesas, portas ou mesmo colchões. Sobre a relação da pintura com os colchões o artista diz, “acredito que na realidade não fiz nada estritamente fora da pintura. Na origem dessa obra não está a necessidade de uma expansão do meio pictórico, mas sim uma necessidade da obra que busca sua própria técnica e a encontra em outro lugar”³⁴ (KUITCA, 1998, p. 129, tradução nossa). Assim ele demonstra que não tinha um interesse em sair do meio pictórico, mas que foi como se sua própria obra estivesse buscando por outras formas de se apresentar, chegando assim ao que se transformou nessas pinturas de mapas em colchões.

O artista não acredita em uma ideia de morte da pintura, e comenta sobre isso diversas vezes em sua entrevista com Speranza (1998). Ele acredita não em sua morte, mas sim em uma ideia de que a pintura possa expandir seus limites, sendo trabalhada além dos limites pictóricos. A pintura de Kuitca faz frente à morte da pintura, e ao pintor não caberia salvar a pintura da morte, mas através da própria pintura ir além desses limites impostos. Segundo Herkenhoff, ao experimentar esse esgotamento da pintura, “Kuitca assume o desafio de fazer ‘transparecer uma experiência pictórica mais vigente.’ O pressuposto do esforço metodológico é a especificidade da ação do pintor: buscar possibilidades de pintura através da própria pintura”³⁵ (HERKENHOFF, 2003, p. 15, tradução nossa). Ao pensar na relação do artista com o meio que escolhe, ou acaba por trabalhar, Huyssen escreve,

Kuitca reconhece a natureza precária da pintura como um meio primário, num mundo mercantilizado e saturado de imagens. Mas, em vez de abandoná-la por completo, trabalha para transformá-la. Para Kuitca, que evita explicitamente a arte política, a pintura não é um meio de resistência – resistência tantas vezes reivindicada por movimentos antipictoriais desde a década de 1960. É, antes, um meio resistente, isto é, durável, que sobreviverá às muitas declarações de sua morte, tendo sua persistência assegurada, paradoxalmente, pelo fato de já não ocupar o centro do palco das artes plásticas (2014, p. 39).

Dessa maneira, Kuitca acredita na pintura como um meio resistente ao tempo, ela resiste às épocas, às mudanças nos séculos e mudanças no campo das artes. Ele aposta em sua capacidade de se reinventar e sobreviver.

³⁴ “creo que em realidad no hice nada estrictamente fuera de la pintura. En el origen de esa obra no está la necesidad de una expansión del medio pictórico, sino más bien una necesidad de la obra que busca su propia técnica y la encuentra en otro lugar” (KUITCA, 1998, p. 129).

³⁵ “Kuitca asume el reto de hacer ‘translucir una experiencia pictórica más vigente’. El presupuesto del esfuerzo metodológico es la especificidad de la acción del pintor: buscar posibilidades de pintura a través de la pintura misma” (HERKENHOFF, 2007, p. 15).

Para refletir sobre essa reinvenção e sobrevivência da pintura é importante pensar em algumas questões introduzidas por Achille Bonito Oliva, em suas viagens à Argentina. Foi com Oliva que o movimento foi se tornando conhecido na capital portenha. O curador participou das *Jornadas Internacionales de la Crítica* em Buenos Aires e algumas exposições foram organizadas de modo que promoveu uma nova geração de artistas. Segundo Usubiaga, “as linguagens expressivas desenvolvidas nesses anos permitem estabelecer uma dinâmica particular com modelos internacionais. Com efeito, a Transvanguarda e o Neoexpressionismo foram as duas vertentes de que a crítica se apropriou para interpretar as artes plásticas”³⁶ (2012, p. 17, tradução nossa).

Esse movimento que acontecia na Argentina de retorno à pintura é então impactado e influenciado por um movimento internacional, principalmente europeu e norte-americano. De acordo com Usubiaga (2012), o resgate da pintura estava no circuito internacional dos anos 80, e acabou por de alguma forma estigmatizar a arte desse período (“*los '80*”) como uma manifestação que estivesse ligada unicamente a esse movimento pictórico. A autora considera que a produção plástica desse período é multiforme, e não um “bloco monolítico de características estéticas e culturais homogêneas”³⁷ (2012, p. 15, tradução nossa). A fim de não reproduzir essa uniformização ao falar da pintura desse período é importante nos atentarmos para algumas questões locais e principalmente a historicidade do país trabalhado, visto que em muito influenciou nas formas e nas questões levantadas pela arte no período.

Um acontecimento na Argentina parece interessante de ser mencionado nesse momento, a exposição *La Anavanguardia*, no Estudio Giesso em 1982. O curador argentino Carlos Espartaco se inspirou na transvanguarda italiana e organizou uma exposição onde reuniu uma série de pintores argentinos que pensava ter produções equiparadas a esse movimento, e dentre eles estava Guillermo Kuitca, que apresentou quadros da sua recém pintada série *Nadie olvida nada* (1982). O prefixo “ana” foi utilizado para não se fixar à ideia de transvanguarda, que estava fortemente associada à Oliva. Espartaco coloca então esse prefixo no lugar de “trans” como uma estratégia de diferenciação, e também afirma que essa mudança não indicava que a produção desses artistas se colocava fora do conceito de vanguarda (USUBIAGA, 2012).

³⁶ “Los lenguajes expresivos elaborados en esos años permiten establecer una dinámica particular con los modelos internacionales. En efecto, Transvanguardia y Neoexpressionismo fueron las dos vertientes de las que apropió la crítica para interpretar las artes plásticas” (USUBIAGA, 2012, p. 17).

³⁷ “[...] un bloque monolítico de características estéticas y culturales homogéneas” (USUBIAGA, 2012, p. 15).

O inesperado nessa ocasião foi que os artistas antes de entregarem o catálogo para a imprensa trocaram o prefixo “ana” por “juana”, fazendo uma dupla adaptação. De acordo com Alfredo Prior, um dos artistas da mostra, “a *Juanavanguardia* nos parecia [algo mais] latino-americano, uma espécie de guerrilheira mexicana, zapatista”³⁸ (PRIOR, 1999 apud USUBIAGA, 2012, p. 61, tradução nossa). Para Kuitca, essa foi mais uma forma de resistência e posicionamento frente a esse modo de organizar um grupo de artistas em referência a outro grupo de artistas. Parece um pouco reducionista o que tentavam fazer ao criarem relações diretas entre esses artistas argentinos e os artistas da transvanguarda italiana ou mesmo do neoexpressionismo alemão, sem atentar para as particularidades que diferenciavam as produções desses pintores argentinos dos outros na época.

Dentre essas diferenças poderíamos destacar o tratamento das figuras nas obras desses pintores. Não só a pintura ganhava força e expressão nesses anos, mas também a figuração. E cabe então questionar que tipo de figuração é o que aparece nas telas desses pintores em um período que o país está saindo de um regime militar que matou, desapareceu e torturou milhares de corpos. Seria possível perceber marcas dessa experiência traumática nas figuras que aparecem nas produções visuais desse período? A autora Viviana Usubiaga (2012) ao se debruçar sobre a arte argentina dos anos 1980 propõe uma definição para caracterizar algumas produções desse período que denomina *imágenes inestables*, ou, imagens instáveis em uma tradução livre.

A definição de *imágenes inestables* busca compreender o tratamento dos corpos e a representação de figuras humanas em estados confusos, frágeis e instáveis, a partir de uma figuração precária quanto a precisão de suas formas. De acordo com a autora,

Depois dos momentos de silêncio forçado, tornou-se evidente a necessidade de colocar em ação a palavra e o corpo, e torná-los visíveis, até mesmo para delimitar sua ausência. Nessa perspectiva, examino como funciona a representação do corpo no tempo dos desaparecimentos humanos, que papel as imagens desempenham ou que uso é feito delas e em que medida se pode falar de luto simbólico nas obras.³⁹ (USUBIAGA, 2012, p. 19, tradução nossa).

A partir dessa noção é possível responder à pergunta feita anteriormente, de modo que se faz possível perceber os vestígios e as marcas desse passado e a relação com os corpos

³⁸ “La Juanavanguardia nos parecia [algo más] latino-americano, una especie de guerrillera mejicana, zapatista” (PRIOR, 1999 apud USUBIAGA, 2012, p. 61).

³⁹ “Tras los tiempos de silencios forzados se evidenció la necesidad de poner en acto la palabra y el cuerpo, y de hacer visible este último, incluso para delimitar su ausencia. Desde esta perspectiva, examino cómo opera la representación del cuerpo em um tempo de desapariciones humanas, que papel cumplen las imágenes o qué uso se hace de ellas y en qué medida se puede hablar de um *duelo simbólico* en las obras” (USUBIAGA, 2012, p. 19).

estabelecida pela experiência traumática das ditaduras nas produções artísticas da época. Os quadros da série de Kuitca, que serão abordados de forma mais detalhada no último capítulo desse estudo, trazem imagens de corpos esvaziados, com apenas sua silhueta marcada ou vagando como fantasmas no espaço, esses corpos ausentes poderiam ser considerados como parte dessa forma de representação figurativa.

Não apenas a obra de Kuitca, como a de diversos outros artistas latino-americanos de países que passaram por experiências traumáticas como a da ditadura se relacionam com a ideia de representar algo que já não está, ou seja, nesse contexto específico, representar os corpos desaparecidos. A partir desse momento, buscaremos pensar nas possibilidades de representação desse vazio através de produções artísticas que emergem desde uma necessidade de afirmar a existência de uma ausência, ocasionada pelos regimes militares que ceifaram e desapareceram com inúmeras vidas e corpos. Talvez a vinculação de Kuitca ao neoexpressionismo resida também no fato do artista a partir de suas obras apresentar – ainda que por vezes de forma não voluntária, visto que essa experiência não é uma escolha e sim algo que o atravessa – de forma crítica esse passado, que deixou marcas e cicatrizes na história de seu país e na subjetividade dos argentinos.

2 AUSÊNCIA, DITADURA E DESAPARIÇÃO

2.1 Estéticas da ausência

Iniciaremos pelo o que aqui procuramos chamar de *estéticas da ausência*. Nesse sentido, a ideia não é criar um conceito nem mesmo suscitar um extenso debate teórico sobre estética ou ausência, mas contribuir com a discussão sobre a representação da ausência a partir de algumas produções artísticas latino-americanas que lidem com essa questão. Certas indagações nos surgem, afinal, como representar essa ausência? Como representar algo que não está? Essas questões nos levam a pensar de que forma a arte nos permite imaginar e construir ferramentas narrativas e visuais capazes de alguma maneira fazer imaginar a desapareição.

Essa desapareição a qual nos referimos é a desapareição forçada, característica das ditaduras militares na América Latina, que tinha em seu cerne o propósito de eliminar o inimigo político. A desapareição é uma catástrofe por si só, um fenômeno que é extremamente desestruturante, impossibilita a vida e a identidade (GATTI, 2008). Ela produz uma sensação de desconcerto brutal, de que não estão vivos e nem estão mortos, de que a vida se instala em uma existência impossível, de que não há palavras para nomear esse novo estado.

No artigo de Gabriel Gatti et al. chamado *Regreso al vacío: sobre ausencia y desaparición social* (2019), os autores se debruçam sobre o conceito de ausência para pensar sua utilização em estudos sobre a desapareição. A ausência é lida como um tópico da desapareição, ou seja, uma ideia que se repete com tanta frequência que se tornou um lugar comum nas produções de arte que lidam com a desapareição, e comentam que “representar a desapareição – desenhá-la, esculpi-la, fotografá-la, contá-la – supõe, em si, uma contradição”⁴⁰ (2019, p. 186, tradução nossa). Essa contradição colocada pelos autores pode se explicar pelo paradoxo em Henri Lefebvre de que a representação *presencializa* a ausência ou inclui a presença em um espaço de ausência, o filósofo diz “A ausência? Como representá-la posto que a representação preenche os vazios da ausência?”⁴¹ (1980, p. 257, tradução nossa).

⁴⁰ “Representar la desaparición –dibujarla, esculpirla, fotografiarla, contarla– supone, en sí, una contradicción” (GATTI et al., 2019, p. 186).

⁴¹ “¿La ausencia? ¿Cómo representarla puesto que la representación llena los vacíos de la ausencia?” (LEVEBvre, 1980, p. 257).

A ideia de que a representação preenche os vazios da ausência e de que a imagem pode ter capacidade de retomar uma presença perdida ou suspender⁴² a ausência faz parte do debate no campo da filosofia travado por Lefebvre em sua obra *La presencia y la ausencia: contibucion a la teoria de las representaciones* (1980). No entanto, ao tratarmos dos desaparecidos das ditaduras na América Latina, talvez essa leitura não nos sirva tão facilmente. Parece mais pertinente, nesse contexto, pensarmos que a tentativa de representação desse problema (a ausência) feita através de produções artísticas não preenche esse vazio deixado, e nem tem essa intenção. Mais do que não preencher um vazio, podemos pensar nessas produções, com as quais vamos lidar, como formas de “falar” desde esse vazio. São produções artísticas relacionadas à desapareição que não pretendem fazer presentes os desaparecidos a partir de suas representações, e nem mesmo representá-los de fato, pois o que aconteceu com eles é irrepresentável. Assim, pensamos nessas produções enquanto tentativas de evidenciar a ausência, o vazio, ou, a impossibilidade de representação.

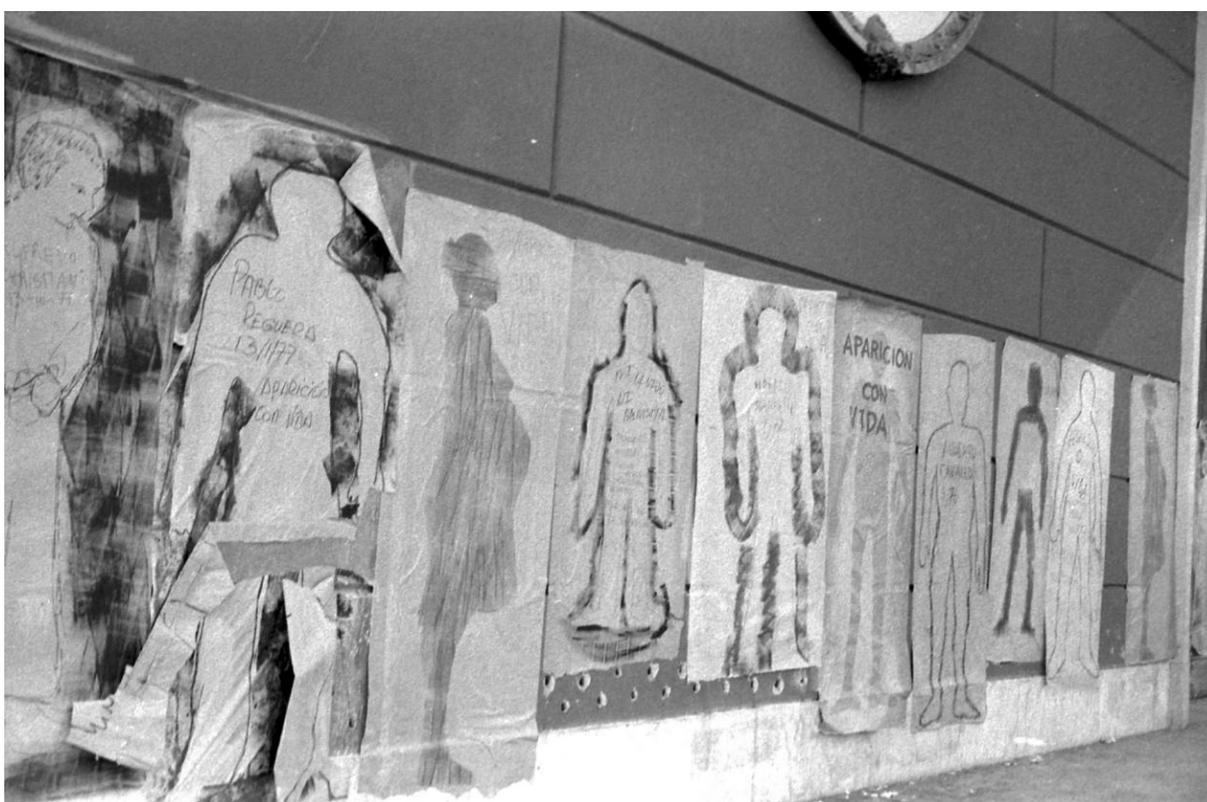
A ideia de “falar” desde esse vazio se depara no que Giorgio Agamben (2008) escreve sobre os testemunhos, em que, segundo ele, a testemunha de fatos indizíveis não fala do fato que ela testemunha, mas da impossibilidade de falar sobre isso, pois é algo que está fora da linguagem. Assim, mesmo que a ausência e a desapareição não sejam de fato representáveis, nos parece interessante a tentativa de alguns artistas de lidarem com essa questão. Didi-Huberman em seu livro *Cascas* esbarra nesse mesmo problema, ainda que tratando do episódio traumático da Shoah, e diz “‘Isto é inimaginável, logo, devo imaginá-lo apesar de tudo’. Para representar alguma coisa pelo menos, um mínimo do que é possível saber” (2017a, p. 30). Dessa forma, podemos encarar algumas produções artísticas como representações mínimas do que é essa catástrofe, esse horror que conhecemos como desapareição forçada.

Na Argentina, as denúncias das desapareições vinham sendo feitas desde o final da década de 1970 por organizações de direitos humanos e de familiares de desaparecidos, como as Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo. Uma das atividades organizadas por elas ocorreu em 21 setembro de 1983, dia do estudante, na Plaza de Mayo, onde acontecia a *III Marcha de la resistencia*, em que as pessoas pernoitavam na praça e no dia seguinte marchavam. Havia um projeto de um grupo de artistas (Roberto Aguereberry, Julio Flores e Guillermo Kexel) que queria fazer uma intervenção artística no espaço público sobre os desaparecidos. A ideia

⁴² No livro *La presencia y la ausencia: Contribución a la teoría de las representaciones* (1980) Henri Lefebvre escreve com hífen as palavras *re-tomar* e *sus-pender*.

era representar sobre papel em escala natural a silhueta dos trinta mil desaparecidos, chamando atenção para a quantidade de corpos ausentes pela violência política, pela repressão do Estado. Esse projeto foi levado pelos artistas até as Madres, que apoiaram a ideia e fizeram algumas observações. A pedido das Madres, as silhuetas não deveriam ter nenhum tipo de marca, não deveriam ser nomeadas e, principalmente, nenhuma silhueta poderia estar deitada, todas deveriam estar de pé, erguidas, pois a maior luta das Madres nesse momento era pela *aparición con vida* (LONGONI, 2008).

Figura 9 – *Siluetazo* (1983)



Siluetazo, Fotografia de Alfredo Alonso, Argentina, 1983

Fonte: Arquivo CeDInci (*Centro de Documentación en Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina*)

Acima é possível ver uma imagem da intervenção que ficou conhecida como *El Siluetazo*, caracterizada pelas silhuetas, que tem em sua origem a ideia de dar forma a esse vazio do corpo. No livro *Esperar não é saber: a arte entre o silêncio e a evidência* (2015), André Mesquita conta que a verdade sobre os desaparecidos só cresceu quando as Madres começaram a denunciar essa prática na Plaza de Mayo todas as quintas. Segundo o autor,

A frase “aparición con vida” usada pelas madres tornou-se um princípio da invocação de uma ausência assinalada simbolicamente em 1983, [...] mediante a produção de silhuetas traçadas em papéis em escala natural, criadas coletivamente por manifestantes e familiares de desaparecidos durante oficina ao ar livre. Essas intervenções contribuíram para que as madres conseguissem fazer suas denúncias

internacionalmente conhecidas. A multiplicação potencialmente infinita das silhuetas nos protestos evoca auraticamente a ausência dos corpos violentados e torna novamente presentes os trinta mil detidos-desaparecidos (2015, p. 108).

O *Siluetazo*, essa ação estético-política proposta por movimentos artísticos e sociais, faz parte do que aqui denominamos de estéticas da ausência, pois contribui com esse esforço de construir ferramentas que permitam tentar materializar a ausência, visualizar aquilo que já não está, ou de acordo com Longoni (2010), de fazer visível essa nova realidade que é a desapareição forçada. Uma das consequências da desapareição é a privação da visibilidade no espaço público (IRAZUZTA et al., 2019), e essa ação feita nas ruas tem uma marca muito forte, pois se ocupa do espaço público para denunciar aqueles que foram retirados desse mesmo espaço e, ainda, enfatiza formas vazias de corpos que aludem a presença da ausência dos desaparecidos.

Uma performance feita pela dupla chilena Las Yeguas del Apocalipsis, composta por Pedro Lemebel e Francisco Casas, intitulada *La conquista de América* (1989) se relaciona com o problema da ausência dos desaparecidos, trazendo à tona também as feridas da colonização. Realizada na Comissão Chilena de Direitos Humanos, a performance acontece no dia 12 de outubro de 1989, quando se comemora o dia da raça em países hispânico da América em referência às vítimas da colonização. Conforme é descrito no site dos artistas⁴³, eles vestiam calças pretas e estavam de pés descalços. Lemebel e Casas dançaram a cueca, uma dança típica da Argentina, Bolívia e Chile, sendo considerada a dança nacional no último país citado.

⁴³ Disponível em: <<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>>. Acesso em: 4 jul. 2020.

Figura 10 – Yeguas del Apocalipsis, *La conquista de América* (1989)



Legenda: Yeguas del Apocalipsis, *La conquista de América*, Chile, 1989
 Fonte: Site Yeguas del Apocalipsis.

Acima é possível visualizar imagens da performance, que foi registrada pela fotógrafa chilena Paz Errázuriz⁴⁴. A dança foi feita sobre um mapa da América do Sul, que estava coberto de cacos de vidro de garrafas de Coca-Cola. Ao trabalhar com esses elementos, a dupla tinha a intenção de traçar um paralelo entre o processo colonial e o apoio do imperialismo norte-americano às ditaduras militares na América Latina. De acordo com a descrição da performance, o objetivo era a denúncia das matanças das ditaduras em seus respectivos territórios, chamando atenção para a situação do Chile. Com os pés sangrando, a dupla Yeguas del Apocalipsis dança uma variação da *cueca*, a *cueca sola*, em um ato simbólico de apropriação da tradicional dança nacional. Assim como era feita por mães, esposas e filhas de desaparecidos, que ao dançarem sozinhas sinalizavam a ausência de seus familiares, como é possível ver nas imagens abaixo.

⁴⁴ Paz Errázuriz, nascida em 1944, é uma prestigiada fotógrafa chilena que iniciou seus trabalhos na década de 1970, durante a ditadura de Pinochet, onde teve uma atuação marcante registrando e denunciando a violência do regime. Errázuriz tem uma trajetória artística relacionada à grupos subalternizados, como os indígenas, transexuais e as travestis, com os quais busca criar uma relação de afeto e cotidiano no processo de seus trabalhos.

Figura 11 – *Cueca sola* (1978)

Fonte: Fotografia de Luis Navarro, Chile, 1978

Cesar Barros em um artigo intitulado *Desaparición, danza, insistência: variaciones de la cueca sola* (2017), escreve que a dança cueca ganhou o status de “dança nacional” no período da ditadura chilena, a mesma que fez o possível para controlar os corpos, não só assassinou e desapareceu, mas também prescreveu como, quando e até onde os cidadãos podiam ir. O autor propõe que a *cueca sola* é uma forma dançante da pergunta *¿Dónde están?*, a qual entra no imperativo político da insistência e da repetição sem descanso. É uma dança em forma de pergunta que utiliza as estratégias da resistência à ditadura: movimento coletivo, imagem, rosto e fissura (BARROS, 2017).

A pergunta pela qual a dança dá forma, é a mesma que dá nome a publicação da Vicaría de la Solidariedad⁴⁵ no Chile, que era uma organização da igreja católica que prestava auxílio a vítimas e familiares de desaparecidos. Na publicação *¿Dónde están?* (1978) a capa é feita a partir de uma montagem, de uma composição de imagens individuais, mas que também produziam uma imagem de caráter massivo, sistemático das desapareições. Os rostos

⁴⁵ A Vicaría de la Solidariedad foi uma organização da Igreja Católica no Chile fundada no período da ditadura e que atuava pela defesa e promoção dos Direitos Humanos. Ali era prestado auxílio à familiares de presos e desaparecidos, e também as vítimas desse regime. Um dos projetos mais conhecidos que ocorria na Vicaría de la Solidariedad foi a produção de bordados das *Arpilleras*, que eram mulheres familiares de presos e desaparecidos políticos que tinham no bordado sua fonte de renda e possibilidade de denúncia da violência. Atualmente a Vicaría conta com um arquivo e centro de documentação. Informações retiradas do site da Vicaría de la Solidariedad. Disponível em: <<http://www.vicariadelasolidaridad.cl/>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

compartilham espaço com formas em branco, vazias, que aludem a desaparecidos que não tem imagens e dos que não se tem notícias. Abaixo é possível ver uma dessas imagens que faz parte da publicação da Vicaría de la Solidariedad.

Figura 12 – Publicação *¿Dónde están?* (1978)



Fonte: Vicaría de la Solidariedad, *¿Dónde están?*, Chile, 1978

As imagens com rostos de desaparecidos trazidas pelas mulheres na cueca sola – mostradas na página anterior – fazem parte de uma estratégia, como dito anteriormente, para individualizar esses desaparecimentos. Estratégia que foi utilizada também em diversas marchas das Madres na Argentina, assim como em marchas no Chile. As ditaduras estavam negando a existência dos desaparecidos, dessa forma, suas imagens servem para mostrar que eles eram sujeitos com uma biografia, nome, rosto, identidade. Os rostos dos desaparecidos enquanto estratégia, fazem parte dessa estética que estamos buscando pensar.

Na *cueca sola* a dança tem um novo sentido, subverte e transforma as principais características da dança tradicional,

Os dois do baile tradicional se transformam, ao menos à primeira vista, em um, e a festa se transforma em um cenário circunspeto de ausência, um cenário que demanda e denuncia o escândalo do terrorismo de Estado. Ao repetir a estrutura da *cueca*, ao ser em todos os seus detalhes, uma *cueca*, o um de uma mulher dançando sozinha, desenha uma presença ausente. Então o um é um dois, coreografado e impossibilitado pelo terrorismo de Estado. É uma ausência que se denuncia, mas

também é uma demanda pela restituição do corpo escamoteado⁴⁶ (BARROS, 2017, n.p, tradução nossa).

A *cueca sola* pode ser considerada como uma expressão do luto, mas de um luto impossível, pois não há corpo. Os corpos estão desaparecidos, e essa ausência impede de levar a cabo um luto efetivo. Não podemos fazer o luto de um corpo que não temos. De acordo com Gatti, “a figura do detido-desaparecido é, em efeito, uma verdadeira quebra de sentido, algo que produz uma catástrofe: como administrar uma morte sem corpo?”⁴⁷ (2008, p. 10, tradução nossa).

Essa necessidade do corpo para concretizar o luto é muito presente no filme *Nostalgia da Luz* (2010), do cineasta chileno Patricio Guzmán. Esse documentário mostra grupos de familiares, majoritariamente composto por mulheres, que vão constantemente ao Deserto do Atacama em busca de restos, de possíveis partes dos cadáveres de seus familiares desaparecidos durante a ditadura de Pinochet. Segundo Sheila Cabo Geraldo, no artigo *Memória: exigência e resistência* (2018), passaram pelo Campo de Chacabuco, localizado na região do deserto, cerca de três mil presos, sendo muitos deles executados e sepultados nesse local. Buscar rastros dessa violência em meio à areia do deserto é então como buscar vestígios de um passado fraturado, é uma tentativa de recompor esses corpos para recompor a história, por fim, é uma tentativa de possibilitar o luto.

Doris Salcedo é uma artista colombiana que lida com a questão da violência em seus trabalhos, assim como com a ideia de luto e com os desaparecidos. A *performance Acción de Duelo*⁴⁸ feita em 2007 é um exemplo disso, no entanto nos centraremos em um trabalho de Salcedo chamado *Atrabiliarios*, o qual parece contribuir para a ideia de estéticas da ausência. Em um artigo que faz parte do catálogo da exposição retrospectiva de Doris Salcedo no Museu de Arte Contemporânea de Chicago (MCA) em 2015, a curadora Julie Rodrigues Widholm escreve que o trabalho de Salcedo contempla “as formas visuais e metafóricas de presença e ausência: define a ausência além das noções de vida e morte para incluir a

⁴⁶ “El dos del baile tradicional se transforma, al menos a primera vista, en uno, y la fiesta se transforma en una escena circunspecta de ausencia, una escena demandante y denunciante del escándalo del terrorismo de Estado. Al repetir la estructura de la cueca, al ser en todos sus detalles, una cueca, el uno de la mujer bailando sola, dibuja una presencia ausente. Entonces el uno es un dos, a la vez coreografiado e imposibilitado por el terrorismo de Estado. Es una ausencia que se denuncia pero también es una demanda por la restitución del cuerpo escamoteado” (BARROS, 2017, n.p).

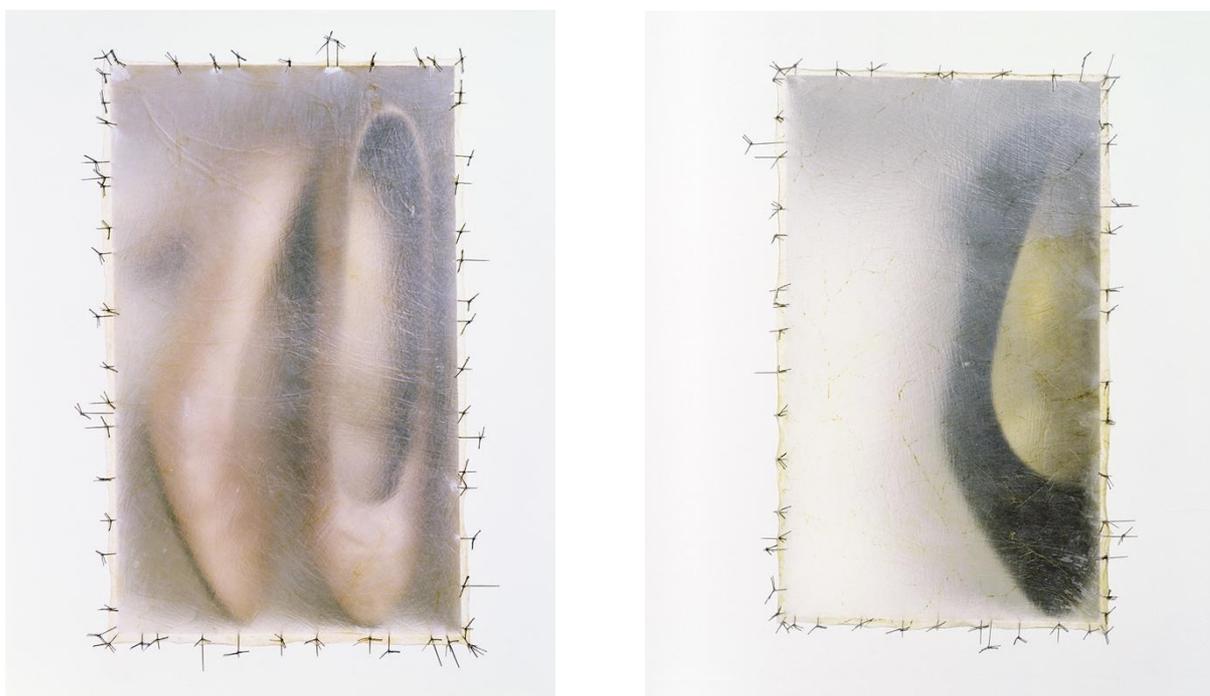
⁴⁷ “La figura del detenido-desaparecido es, en efecto, una verdadera quebra en el sentido, algo que produce una catástrofe: ¿cómo administrar una muerte sin cuerpo?” (GATTI, 2008, p. 10).

⁴⁸ Em português, *ação de luto*. Essa ação em forma de luto coletivo foi realizada na Praça Bolívar em resposta ao assassinado dos 11 deputados do Valle del Cauca, na Colômbia.

invisibilidade de certos setores da sociedade [...] o paradoxo de um corpo ausente que faz sentir sua presença é central no trabalho de Salcedo”⁴⁹ (2015, n.p, tradução nossa).

Na série chamada *Atrabiliarios*, realizada na Colômbia entre 1991 e 1993, a artista se utiliza de um elemento que aparece em outros trabalhos de arte relacionados à desapareição, as vestimentas de desaparecidos. Para realizar esse trabalho, Salcedo contou com sapatos doados por familiares dos próprios desaparecidos, em grande parte mulheres, que aparecem quase como relíquias de seus corpos que já não estão. A artista procura individualizar esses sapatos, os enterra em nichos na parede, os cobre com uma pele de animal translúcida e faz uma sutura com fio cirúrgico, o que garante a composição que pode ser vista nas imagens a seguir.

Figura 13 – Doris Salcedo, *Atrabiliarios* (1991-1993)



Legenda: Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, Colômbia, 1991-1993

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Chicago

Colocar esses sapatos em nichos na parede pode ser pensado como uma tentativa de fazer um mínimo enterro, de colocar esses vestígios dos desaparecidos em uma espécie de “cova” construída pela artista, já que o luto não pode ser completo e o enterro desses desaparecidos não pode ser feito, pois falta o corpo. “O luto é o que humaniza. Ao fazer um

⁴⁹ “Her work contemplates the visual and metaphorical forms of presence and absence: it defines absence beyond notions of life and death to include the invisibility of certain sectors of society [...] the paradox of an absent body that makes its presence felt is central to Salcedo’s work” (WIDHOLM, 2015, n.p).

ritual funerário, ganhamos essa dignidade perdida”⁵⁰, diz Salcedo em uma matéria de Antonio Pita para o jornal *El País* em 2017. A artista fecha esses nichos (ou, covas) com suturas, que são pontos cirúrgicos feitos com um fio de nylon. Essa não é uma costura qualquer. Ao recorrer às suturas, Salcedo reafirma a ideia de uma cicatriz, de uma ferida que passa pelo processo de sutura a fim de que cicatrize. E esse machucado que deixa uma cicatriz é a desapareição.

“Nas mãos de Salcedo, costurar ou perfurar é um gesto de reparação e cura, assim como de ferir. Ela usou fio cirúrgico pela primeira vez para suturar sapatos em nichos de parede atrás de fibras de animais esticadas e secas na instalação assombrosa *Atrabiliarios*”⁵¹ (WIDHOLM, 2015, n.p, tradução nossa). Suturar é principalmente juntar partes, e talvez seja essa a tentativa de Salcedo ao lidar com esses vestígios de vidas, do passado e do tempo. Como dito, a artista cobre os nichos com uma pele translúcida de animal, que acaba por pôr os sapatos em dimensões diferentes. Essas formas estão de alguma maneira apagadas, mas, ainda assim, é possível reconhecê-las em uma dimensão quase fantasmal, ou espectral.

A série de Salcedo dialoga com o que aqui estamos pensando enquanto estéticas da ausência, pois traz elementos, nesse caso os sapatos, que denunciam faltar algo. Os sapatos são doados à artista pelos familiares pois não tem mais corpo que os sirva, aqueles que os detinham foram desaparecidos, explicitando assim a ausência de seus corpos e deixando apenas vestígios. Os sapatos, assim como as roupas, são o que resta desses corpos que passaram pela violência da desapareição, eles são relíquias de um corpo que não está.

Voltando à Argentina, em Buenos Aires um dos mais conhecidos espaços de memória é o Parque de la Memoria, localizado entre o Aeroparque e a Escuela de Mecanica de la Armada (ESMA), que há alguns anos foi transformado no Espacio Memoria y Derechos Humanos. É importante localizar o parque entre esses dois espaços, pois a ESMA foi um dos maiores centros de detenção da ditadura argentina, sendo considerado um campo de concentração (CALVEIRO, 2013). E o Aeroparque foi o aeroporto de onde saíram alguns dos voos da morte, que eram uma das ferramentas desse processo de desaparecimento. Dessa maneira, o parque se insere em um local crucial desse passado de violência, sendo todo margeado pelo Rio da Prata, onde os corpos eram jogados desde os voos da morte.

⁵⁰ “El duelo es lo que humaniza. Al hacer un ritual funerario, ganamos esa dignidad perdida” (SALCEDO apud PITA, 2017, n.p).

⁵¹ “In Salcedo’s hands, sewing, or puncturing, is a gesture of repair and healing as well as wounding. She used surgical thread for the first time to suture shoes in wall niches behind stretched and dried animal fiber in the haunting installation *Atrabiliarios*” (WIDHOLM, 2015, n.p).

No Parque de la Memoria se encontram diversas esculturas e trabalhos artísticos relacionados à ditadura, aos presos e desaparecidos. Um deles é o Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, um projeto do Estúdio Baudizzone, Lestard, e Varas com os arquitetos associados, Claudio Ferrari e Daniel Becker, que consiste em extensos muros de concreto com placas que contém o nome de homens, mulheres, meninas e meninos que foram vítimas da violência exercida pelo Estado ditatorial. De acordo com informações do site do governo de Buenos Aires⁵² os nomes inscritos nas placas que fazem parte do monumento foram obtidos no informe produzido pela Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) e por denúncias feitas posteriormente às autoridades como a Secretaría de Derechos Humanos.

São trinta mil placas, sendo cerca de nove mil delas gravadas com nomes. Todas denunciam uma ausência, mas parece que as que ainda não foram preenchidas estão reforçando duplamente esse vazio, se sabe que elas estão lá, pois ainda existem desaparecidos a serem identificados, vidas a serem nomeadas. De acordo com Huysen, o Parque de la Memoria é como um resíduo e uma lembrança do vergonhoso passado nacional e uma intervenção política no presente. O monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado “é um espaço para ler – ler os nomes nas paredes e ler o passado”⁵³ (HUYSEN, 2001, p. 16), seu desenho é como um corte que vai em direção ao rio, uma ferida aberta, tal como a ferida causada pela violência de Estado.

Há também no parque uma escultura da artista argentina Claudia Fontes, chamada *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* (2009), que foi um jovem desaparecido aos 14 anos de idade no ano de 1977. A escultura fica dentro do Rio da Prata e traz a figura de um jovem de costas, que segundo o projeto deveria se camuflar de acordo com o contexto. Dessa forma, a escultura aparece e desaparece de acordo com a luz e o movimento do rio. Quando a maré está alta a escultura fica em parte imersa nas águas, podendo desaparecer, mas quando a maré abaixa é possível ver o menino por completo. É um movimento entre ausência e presença que acontece de acordo com o nível das águas.

“Seu Pablo Míguez, na realidade é uma metáfora: somos capazes de ver ou não segundo um contexto de que somos parte e de onde temos um poder de percepção. Por isso

⁵² Disponível em: <<https://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/monumento-las-victimas-del-terrorismo-de-estado>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

⁵³ “It is a space for reading – reading the names on the walls and reading the past” (HUYSEN, 2001, p. 16).

essa escultura aparece e reaparece de acordo com a luz e o movimento do rio”⁵⁴ escreve Javier Sinay (2018, n.p, tradução nossa) sobre a escultura de Claudia Fontes em um artigo do jornal RED/ACCIÓN. A artista diz em entrevista ao jornal que havia poucas fotografias do menino desaparecido, e que contou então com a ajuda de testemunhos e de um cientista da computação para chegar até um modelo para essa reconstrução, e afirma que ao trabalhar com essa temática ela tinha que sinalizar esse espaço tão importante, o rio. Dessa forma, por ficar dentro do Rio da Prata, a escultura de Pablo Míguez se coloca também como uma afirmação das vidas e corpos que tem suas histórias imersas nessas águas, que compõem esse Rio, ou se decompõem nele.

Figura 14 – Escultura *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* (2009)



Legenda: Claudia Fontes, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, Argentina, 2009

Fonte: Catálogo Parque da Memória

Acima é possível ver uma imagem da escultura de Pablo Míguez que está no Parque de la Memoria. Esse espaço tem em seu projeto a ideia de enfrentar o esquecimento, de ser um espaço de recordação e homenagem aos desaparecidos e mortos pela ditadura militar argentina. Segundo Eduardo Maestripieri em um ensaio no Catálogo Institucional do Parque da Memória, um conjunto de “esculturas e monumentos humanizam desde a arte diferentes formas de recuperar a ausência [...] A cidade tenta recuperar seu horizonte e seu rio: o Parque

⁵⁴ “Su Pablo Míguez, en realidad, es una metáfora: somos capaces de ver o no según un contexto del que somos parte y donde tenemos un poder de percepción. Por eso ésta escultura aparece y desaparece de acuerdo a la luz y al movimiento del río” (SINAY, n.p, 2018).

da Memoria propõe articular homenagem, arte e arquitetura no encontro entre os imperativos éticos e estéticos”⁵⁵ (2010, p. 45, tradução nossa). O parque conta com um grande número de intervenções e obras que nos levam a uma reflexão sobre a vida e o destino dos desaparecidos e sobre o período de terror atravessado pelo país.

Mesmo repleto de produções ligadas à temática da ditadura e seus desaparecidos, destacamos duas obras desse espaço, pois ambas se relacionam com a ideia de estéticas da ausência. O Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado e a estátua *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* chamam atenção para a ausência dos desaparecidos nesse espaço pela própria ideia de ausência que faz parte desses trabalhos. Talvez seja mais perceptível essa questão no monumento onde as placas estão vazias, ausentes de nomes, ou com nomes que marcam a presença de corpos ausentes. No entanto, na escultura feita por Claudia Fontes a ausência se dá pelo movimento de desaparecer provocado pelo nível das águas do rio. Se fosse a mesma escultura colocada em outro lugar do parque, onde ela estivesse sempre visível, não poderíamos pensá-la da mesma forma enquanto parte dessa estética da ausência.

Pelo exemplo dado acima é possível ter uma ideia mais lúcida do que vem a ser isso que estamos pensando enquanto estéticas da ausência. Seriam, então, formas de pensar as representações da desapareição no campo das artes a partir de um signo específico, a ausência, na tentativa de fazer visível a ausência desses sujeitos, assim como de seus corpos e suas informações. Um trecho do já citado artigo *Regreso al vacío: sobre ausencia y desaparición social* parece interessante para pensar essa questão:

O problema é pensar como a perda constitui sujeitos cuja presença se articula através de signos da ausência, do sem. Geralmente abordamos isso projetando o problema até adiante, quando a ausência se supere, quando o luto se resolva: um futuro sem ausência. Mas as vezes, a ausência não é superada nem há necessidade de superá-la. As vezes pode ser eterna e coletiva, construindo um vínculo. A ausência, então, não é um lugar sem existência possível, mas, ao contrário, um lugar aonde laços poderosos são tecidos, conexões, que tem precisamente na perda sua raiz comum⁵⁶ (GATTI et al., 2019, p. 192, tradução nossa).

Afirmar essa ausência e fazer uso dela para pensar e tentar expressar experiências consideradas extremas e indizíveis, como a desapareição, nos surge quase como uma tática,

⁵⁵ “Un conjunto de esculturas y monumentos humanizan desde el arte diferentes formas de recuperar la ausencia [...] La ciudad intenta recuperar su horizonte y su río; el Parque de la Memoria propone articular homenaje, arte y arctetura en el encuentro entre los imperativos éticos y estéticos” (MAESTRIPIERI, 2010, p. 45).

⁵⁶ “El problema es pensar cómo la pérdida constituye sujetos cuya presencia se articula a través de signos de la ausencia, de lo sin. Solemos abordar eso proyectando el problema hacia adelante, cuando la ausencia se supere, cuando el duelo se resuelva: un futuro sin ausencia. Pero a veces, no la ausencia no se supera, ni falta que hace. A veces puede ser eterna y colectiva, construir vínculo. La ausencia, entonces, no es un lugar sin posible existencia sino, al contrario, uno donde se trenzan lazos poderosos, conexiones, que tienen precisamente en la pérdida común su raíz” (GATTI et al., 2019, p. 192).

uma alternativa na tentativa de reconstruir ou até mesmo construir certas realidades ausentes. A ideia de estéticas da ausência nos ajuda então a tentar construir narrativas e representações desse vazio deixado pelo processo traumático das desapareições. Seria quase como uma linguagem, por mais difícil que seja existir uma, para pensar a representação daquilo que já não está. Por fim, vale dizer que essas representações estéticas são uma espécie de luta contra o processo de desimaginação que está no cerne da maquinaria de desapareição.

2.2 Guillermo Kuitca: pintor da ausência

O autor Andreas Huyssen (2014) denomina o capítulo de seu livro dedicado ao pintor argentino de *Guillermo Kuitca: pintor do espaço*⁵⁷. De maneira a não ignorar a obra de Kuitca e sua relação com o que Huyssen traduz como espaço, procuramos pensar a produção do artista a partir de outro signo, o da ausência. Nesse estudo estamos lidando com trabalhos que tratam de uma ausência específica, a dos desaparecidos da ditadura. No entanto, é possível perceber que a tônica da ausência está presente em muitas de suas obras, ela faz parte da produção de Kuitca. Assim, poderíamos então pensá-lo como um *pintor da ausência*.

No quadro *Del 1 al 30000* (1980) números que reforçam a ausência de indivíduos desaparecidos. Em *Nadie olvida nada* (1982) e *Mi hijo es bello como el sol* (1982) vemos camas vazias, sem pessoas deitadas, um espaço à deriva. Na pintura *Coming home* (1990) além da cama vazia, há todo um apartamento não ocupado, com um aspecto de abandono. Em *Planta invisible* (2000) não há nada ocupando o espaço desenhado da planta, nem mesmo divisórias, portas ou paredes. Em *Terminal* (2000) a esteira de bagagens é pintada sem nenhuma mala sobre ela, assim como o aeroporto em que ela se encontra está sem ninguém. Nas pinturas de *32 Seating Plans* (2007) os teatros não possuem espectadores na plateia, apenas cadeiras vazias, tal qual seus palcos. Um tango é dançado na ausência de um parceiro em *Naked Tango (After Warhol)* (1994).

No quadro *Terminal* (2000), figura abaixo, não existe presença humana, como de costume em aeroportos, ela foi eliminada assim como as bagagens. Nesse lugar marcado por

⁵⁷ “Eu sugeriria que seu projeto tem no âmago algo tão impossível quanto fazer uma cadeira dançar ou filmar *O Capital*: em sua tentativa de transformar a pintura, ele se tornou um pintor do espaço. Embora faça do espaço o objeto da pintura, ele não o faz de maneira mimética, representando lugares concretos e visíveis, mas empregando representações formalizadas do espaço [...]. A pintura como cartografia revela a ambição epistemológica do seu trabalho que almeja compreender nosso mundo, ao mapear sua realidade fugidia” (HUYSEN, 2014, p. 40).

partidas e chegadas, Kuitca cria um espaço de solidão, esvaziado. A parede atrás dessa esteira, que muitas vezes é de vidro em aeroportos, é pintada de preto, impossibilitando qualquer conexão com o exterior. Apenas um quadrado branco sugere algo do lado de fora, e é o lugar por onde essas bagagens – inexistentes – iriam entrar e sair dessa esteira, que por sinal é lisa, sem qualquer camada de borracha que possibilite seu movimento circular pelo espaço. Em entrevista com Giancarlo Hannud, curador da exposição individual de Kuitca na Pinacoteca de São Paulo em 2014, o artista diz que essas esteiras eram máquinas insones que nunca carregam bagagens, apenas ausências. E Hannud escreve sobre o quadro dizendo que “o que há aqui é a ausência: do indivíduo, do mundo e do tempo. Nada é claro na confusão desse cenário desabitado” (2014, p. 15).

Figura 15 – Guillermo Kuitca, *Terminal* (2000)



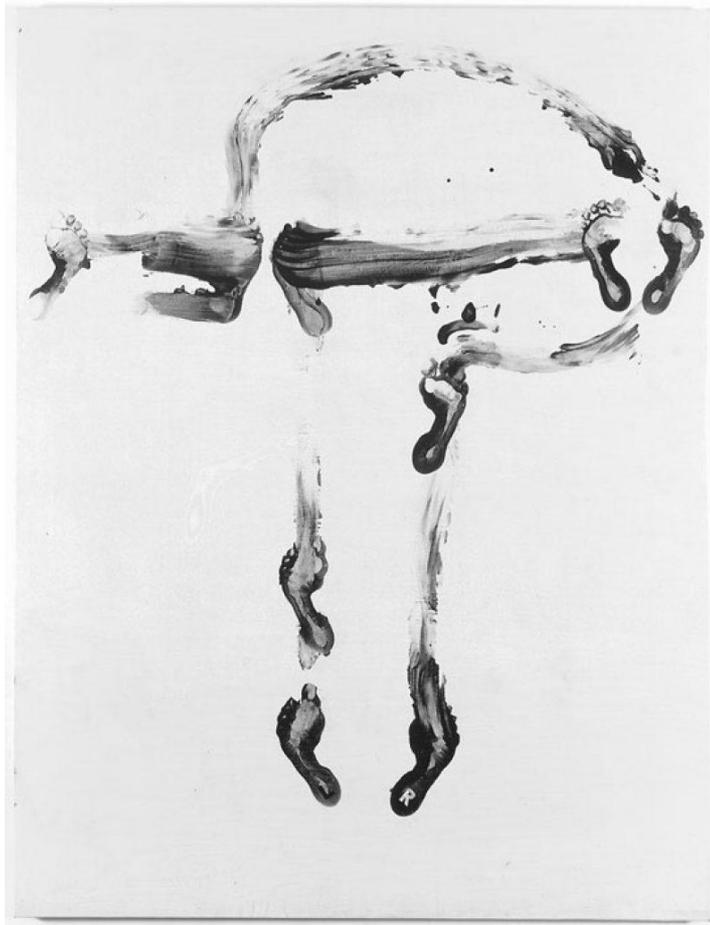
Legenda: Guillermo Kuitca, *Terminal*, Argentina, 2000
 Óleo sobre tela 196 x 319 cm
 Coleção Tiqui Atencio
 Fonte: Lacanian Ink

Essa pintura nos serve para pensar aquilo que buscamos destacar na produção de Kuitca, a ausência, que também pode ser percebida em muitas outras obras que citamos no início deste subcapítulo, como por exemplo, em *Naked Tango (After Warhol)*, de 1994. Nessa pintura, diferentemente de grande parte da sua produção, o artista marca a existência de seu corpo sobre a tela, deixa rastros de sua passagem. Seus pés atuam como pincéis, marcando na tela os passos de um tango que é dançado sozinho. Pelo nome do quadro, Kuitca deixa explícita a influência do artista norte-americano Andy Warhol, que tem uma obra chamada

Dance Diagram (Tango), de 1962, onde pinta algumas solas de sapatos fazendo um esquema com os pés de como se dançar o Tango.

Em sua entrevista à Hannud (2014), Kuitca fala que ainda que seu trabalho tenha uma influência de Warhol, ele não é um artista pop, e diz que nos diagramas de Warhol é possível ver o desenho dos sapatos no contorno dos pés, diferentemente de sua pintura, onde Kuitca está descalço. A partir disso, pensa então sua dança mais como uma dança tribal que uma dança de salão, como é o Tango. Ele não se utiliza das setas para indicar os movimentos dos pés, como faz Warhol, mas arrasta a sola de seus pés descalços embebidos de tinta pela tela criando o movimento da dança e deixando rastros do passo, rastros de sua presença, como é possível ver na imagem abaixo.

Figura 16 – Guillermo Kuitca, *Naked Tango (After Warhol)* (1994)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Naked Tango (After Warhol)*, Argentina, 1994
Acrílica sobre tela, 195 x 148 cm
Coleção Frances Reynolds
Fonte: BOMB Magazine

Essa pintura também se relaciona com algo que sempre foi demandado de Kuitca, sua identidade local. Huyssen fala que o projeto de sua pintura é fugir das fixações e determinações de lugar, “é um artista internacional que decidiu continuar a trabalhar em sua cidade natal, Buenos Aires, em vez de levar uma vida de exílio nas metrópoles do norte em que seu trabalho faz sucesso” (2014, p. 39). Kuitca conta que seu trabalho sempre foi acusado de ser internacional e de não ser possível identificá-lo enquanto um artista argentino, e em sua busca por dar uma resposta⁵⁸ a isso ele pensa nessa pintura, “foi quando resolvi: vou dançar o tango. O que pode ser mais argentino e portenho do que isso?” (HANNUD; KUITCA, p. 34). O movimento escolhido pelo artista parece funcionar minimamente para criar essa relação entre a pintura e sua identidade, visto que o Tango é um elemento muito presente na cultura argentina.

Há um forte aspecto solitário nessa pintura, a dança caracteristicamente feita por duas pessoas conta apenas com os passos ensaiados de Kuitca. E para além da referência em Warhol, vale questionar se não há algo da performance *La conquista de América* (1989), da dupla chilena Yeguas del Apocalipsis, nessa dança solitária feita pelo artista argentino poucos anos depois. A ausência de um par se coloca nessa tela, é um “tango que nessa coreografia da solidão e da ausência do parceiro acaba por remeter formalmente às plantas de apartamentos esvaziados da presença humana” (HANNUD, 2014, p. 21). Danças sem parceiros, camas sem pessoas deitadas, plantas de apartamentos vazios, esteiras de aeroportos sem malas, mapas e cidades sem pessoas, teatros sem espectadores na plateia, palcos vazios... A produção de Kuitca está marcada pela ausência, é inegável e os exemplos, como vimos acima, são múltiplos.

Ao observar todo o catálogo da exposição individual de Kuitca chamada *Filosofia para princesas*⁵⁹, que aconteceu na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2014, se percebe que há uma relação entre a primeira obra, *Del 1 al 30.000*, datada de 1980, com uma das últimas, que é uma obra sem título, do ano de 2011, onde se vê uma pequena faixa de chão na

⁵⁸ Como vimos no capítulo um, essa mesma questão se passa com o artista quando ele é escolhido para representar a Argentina na Bienal de Veneza, em 2007. Na Bienal ele apresenta as pinturas da série *Desenlace* (2007), onde traz o rasgo de Lucio Fontana para suas telas. Segundo Kuitca em entrevista à Hannud, “talvez a aparição do Fontana seja uma referência argentina bastante complexa no meu trabalho. Foi quase como um piscar de olhos para esse artista que é conhecido como italiano, mas na argentina é visto como local” (2014, p. 42).

⁵⁹ *Filosofia para princesas* é também o nome de um quadro de Kuitca do ano de 2009, que tem ao fundo uma planta de um apartamento que é coberta em partes por figuras geométricas, como muito aparece em sua produção desse período, e, também, por coroas de espinhos, que são características de alguns de seus trabalhos.

cor cinza e um fundo todo preto com apenas uma porta do lado esquerdo. De acordo com o curador da exposição,

poderemos perceber a constante presença de formas e sugestões de ausências que estruturam a obra de Guillermo Kuitca, e a força que a estratégia da ausência carrega nesse universo estético que vem sendo desenvolvido pelo artista nos últimos 35 anos. Não é mera ausência da figura humana – que encontramos em Kuitca de forma muito rarefeita após 1986 e que só recentemente voltou a ser incluída em seu trabalho – a que me refiro, mas sim a quão sublimada essa ausência se torna em sua obra pela utilização de esquematização abstratas de espaços como apartamentos, hospitais, estádios, teatros ou cidades, que carregam em si a implicação de uma prévia ou futura ocupação humana – ocupação essa que jamais chegamos a vislumbrar. [...] Flores no chão, camas desfeitas, cozinhas desarrumadas, teatros rabiscados e rodovias anônimas constituem referências visuais sugestivas dessa ausência constantemente sugerida e jamais afirmada. [...] Os apartamentos de Kuitca são fantasmas, assim como seus hospitais, teatros e cidades. Espaços de vastas solidões espectrais (HANNUD; KUITCA, 2014, p. 16).

Essa relação entre as obras de Kuitca que se dá pela ausência presente em muitos de seus trabalhos, nos possibilitou então chamá-lo de pintor da ausência, como está no título deste subcapítulo. O quadro *Del 1 al 30.000*, do ano de 1980, se coloca enquanto tentativa de pensar um forte problema na Argentina, a ausência de seus desaparecidos. Kuitca pinta números do um ao trinta mil em alusão ao número de desaparecidos pela ditadura argentina⁶⁰. Há um grande debate sobre a quantificação de vítimas em relação a situações traumáticas, e uma aversão aos números por parte dos familiares de desaparecidos. A menção a cifras em referência a essas vidas muito frequentemente não soa de agrado aos familiares que buscam seus desaparecidos, principalmente pelo caráter único e insubstituível de cada um desses indivíduos (IRAZUZTA, 2020).

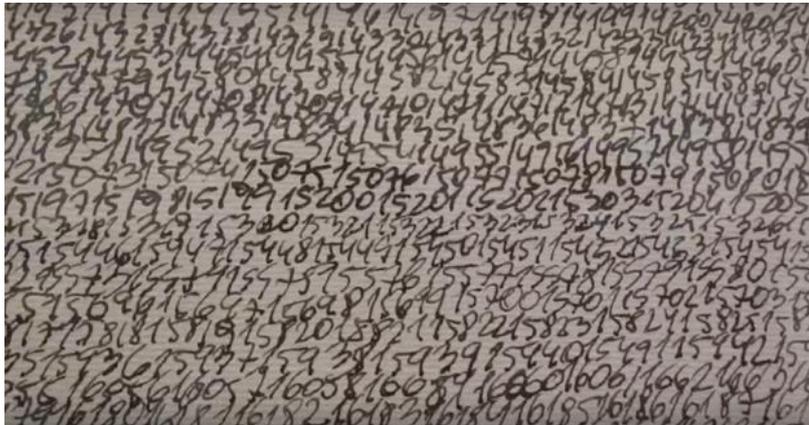
Visto que existe uma questão posta em relação a esses números, na Argentina há uma particularidade, pois a dimensão quantitativa dessas vidas supera o que seria uma soma e alcança uma identidade coletiva, com uma cifra que não se refere só a um número, e sim ao nome de um grupo, “*los 30.000*” (GATTI, 2006). Mortos e desaparecidos configuram toda uma geração e é difícil encontrar os recursos de linguagem que deem conta de representar o que isso significa. “*Los 30.000 desaparecidos nos faltan a todos*”⁶¹ é uma frase utilizada por familiares e coletivos de direitos humanos que lutam por memória, verdade e justiça até os dias de hoje na Argentina. Essa é uma forma de coletivizar uma dor e um luto que a princípio

⁶⁰ Em visita feita ao Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA), em 2017, os guias e pesquisadores do espaço já falavam em 40.000 mortos e desaparecidos do regime militar argentino.

⁶¹ Em visita ao Museo de la Memoria de Rosario na Argentina, no ano de 2017, recebi um *flyer* com essa frase impressa feito em homenagem ao dia 30 de agosto, *dia del detenido desaparecido*.

pareceria individual ou familiar, mas que em realidade tem dimensão coletiva, pois é uma dor de toda a sociedade.

Figura 17 – Guillermo Kuitca, *Del 1 al 30000* (1980)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Del 1 al 30.000*, Argentina, 1980
 Nanquim sobre tela, 100 x 200 cm
 Coleção Mary e Jaime Kuitca, Buenos Aires
 Fonte:

No quadro *Del 1 al 30.000*, Kuitca não pinta o número trinta mil, e sim, vai pintando individualmente cada número, literalmente do número um, passando pelo dois, três, quatro... até o trinta mil. Ao pintar cada número, mas todos juntos na mesma tela, parece haver um duplo movimento, onde há simultaneamente um desejo de coletivizar esses números e de individualizar o esforço e, simbolicamente, identificar os desaparecidos. Esse movimento também trata de indicar que cada desaparecido havia sofrido tortura e morte individualmente, não o fenômeno de uma morte coletiva, afirma o curador Paulo Herkenhoff (2003) no catálogo da exposição individual de Kuitca no MALBA. No entanto, ainda que não tenha sido o fenômeno de uma morte coletiva, ao fazer essa repetição com os números Kuitca atenta para noção de que isso não aconteceu apenas com alguns indivíduos, mas com trinta mil.

Como é possível observar acima, de longe (primeira figura) a pintura parece uma massa abstrata, um volume, mas ao se aproximar (segunda figura) é possível enxergar os pequenos números individualizados. O artista conta em entrevista que essa é uma obra muito importante para ele, e que demorou um longo período para fazer esse quadro, ele chegava em seu ateliê bem cedo e passava o dia fazendo números. Kuitca diz que não sabe como foi possível chegar a esse número em meio à ditadura, mas que era o que se dizia na época, “o 30 mil é um número que, na Argentina, durante o período da ditadura, foi estabelecido simbolicamente pela sociedade como a quantidade aproximada de pessoas desaparecidas e assassinadas” (HANNUD; KUITCA, 2014, p. 30). Para o artista, existem pessoas que desapareceram duas vezes na Argentina, uma quando foram levadas de seus trabalhos, casas e famílias pelo governo, e a outra quando não foram reconhecidas como desaparecidas.

Essa relação entre os números e a desapareição está presente no livro de Pilar Calveiro⁶², onde a autora escreve “dez, vinte, trinta mil torturados, mortos, desaparecidos... Nessa escala as cifras deixam de ter qualquer significado humano. Em grandes volumes os homens se transformam em números constitutivos de uma quantidade, e é então que se perde a noção de que se trata de indivíduos” (2013, p. 41). Ainda que os números pareçam muito impessoais é preciso o esforço de lembrar que por trás de cada número existem indivíduos, dessa forma eles carregam também uma espécie de individualidade. E cabe dizer que essa quantificação dos desaparecidos pelos números e a ideia de contar pode adquirir definições interessantes, sendo uma delas a ideia de contar como ter em conta, no sentido de considerar e dar importância a algo.

⁶² Pilar Calveiro é uma cientista política argentina, que reside no México, onde foi exilada depois de ser detida na ditadura militar argentina e de passar por diferentes centros de detenção e tortura, dentre eles a ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada).

Figura 18 – Guillermo Kuitca, *Cómo hacer ruido* (1981)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Cómo hacer ruido*, Argentina, 1981
 Tinta e têmpera sobre papel
 Coleção Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (MAMBA)
 Fonte: Autora, 2019

Esses números voltam a se repetir em outro trabalho de Kuitca, chamado *Cómo hacer ruido*, de 1981. Nele, aparece parte desses números de desaparecidos, pintados “individualmente” em forma de lista assim como em *Del 1 al 30000*. No canto esquerdo há uma grande mancha preta que se diz ser um inseto e fica sobre parte desses números, além disso, existem vários respingos de têmpera nesse papel, inclusive em cima dos números. O quadro pode por vezes parecer até um esboço da obra *Del 1 al 30000*, tendo em conta que Kuitca tem um grande número de trabalhos em desenho, mas segundo o artista, na maioria das vezes seus desenhos não vêm antes das obras finais, como de costume, eles são desdobramentos de alguns de seus trabalhos, como se as pinturas dessem origem aos desenhos (KUITCA, 1998).

Essa obra, que fez parte de uma exposição individual na Fundación San Telmo, foi doada por Kuitca a um museu que seria construído nas Ilhas Malvinas, mas que teve seu projeto dissolvido com o fracasso do país na Guerra das Malvinas que viria a ocorrer em 1982 (USUBIAGA, 2012). Atualmente o quadro faz parte do acervo do Museu de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA). Segundo Usubiaga, o título estava relacionado ao momento político do país, “invocavam a necessidade de se expressar contida em um contexto de repressão e incerteza sobre o acesso a qualquer possibilidade de manifestação”⁶³ (2012, p. 94, tradução

⁶³ “Invocaban la necesidad de expresarse contenida en un contexto de represión y la incertidumbre sobre el acedo a cualquier posibilidad de manifestación” (USUBIAGA, 2012, p. 94).

nossa). *Cómo hacer ruido* parece então uma tentativa de buscar formas de romper, e de também denunciar, o silêncio imposto aos argentinos no período da ditadura.

Figura 19 – Guillermo Kuitca, *People on Fire* (1993)



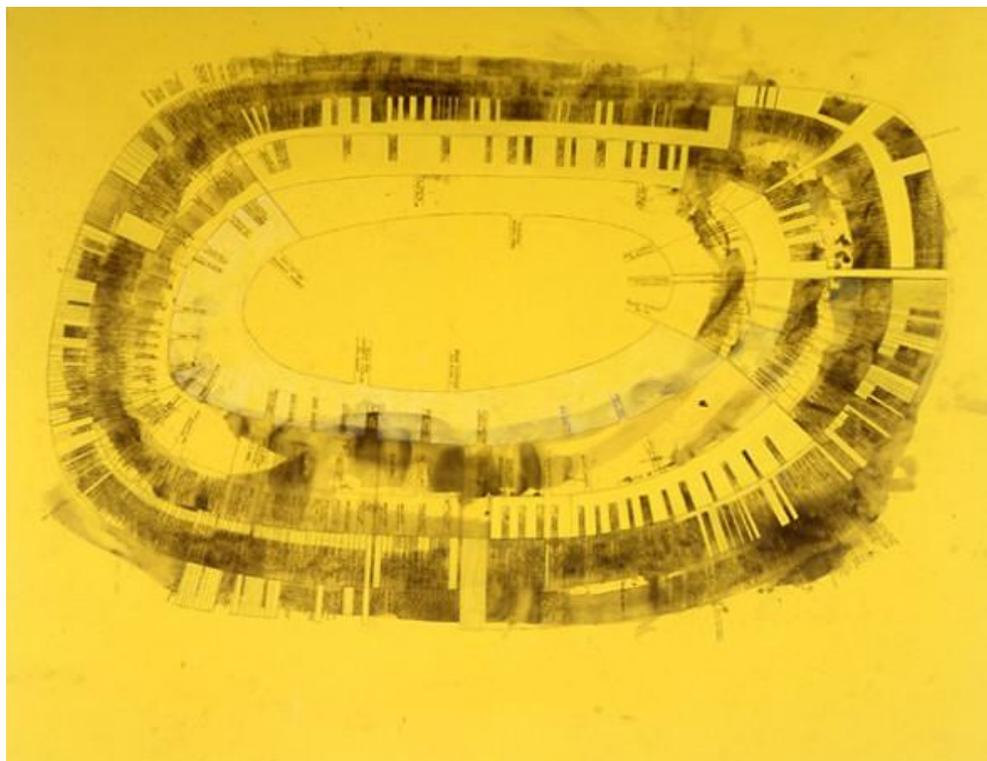
Legenda: Guillermo Kuitca, *People on Fire*, Argentina, 1993
Técnica mista sobre tela, 193 x 280 cm
Fonte: Coleção North Carolina Museum of Art, Raleigh

Em um trabalho da série *People on Fire*, do ano de 1993, Kuitca faz uma espécie de árvore genealógica que se apresenta como um grande esquema em cima de um fundo vermelho, que parece conter o desenho de um mapa, como é possível observar na imagem acima. Esse esquema contém diversos nomes que compartilham dos mesmos sobrenomes, sendo eles: Rivas, Pratti, Podesta, Andrade, Burgos, entre outros. No mapa os nomes das cidades são substituídos por nomes pessoais, e os caminhos e estradas que deveriam conectar lugares, agora criam conexões entre pessoas. Kuitca considera então ser esse um mapa de relações e não exatamente uma árvore genealógica, como se pode pensar de início.

Em uma matéria sobre Kuitca, A. J. Samuels escreve que esses nomes anônimos têm um significado para aqueles que estão vendo a tela, pois não são nomes quaisquer, são “nomes de pessoas que ‘desapareceram’, pessoas que foram sequestradas ou assassinadas por forças paramilitares durante a ditadura argentina dos anos 1970. [...] Kuitca revela os esqueletos de espaços e sistemas organizadores. Isso adiciona uma sensação de solidão e

isolamento ao seu trabalho”⁶⁴ (SAMUELS, 2016, n.p, tradução nossa). Esses nomes revelam ausências de indivíduos em suas famílias, ausência com as quais a sociedade argentina busca lidar há décadas, e que se apresenta nessa espécie de árvore genealógica pintada por Kuitca.

Figura 20 – Guillermo Kuitca, *People on Fire* (1994)



Legenda: Guillermo Kuitca, *People on Fire*, Argentina, 1994

Fonte: Flickr Antonio Rabazas

No trabalho acima, datado de 1994, o artista pinta um estádio, com os nomes ocupando alguns dos lugares da arquibancada. A escolha por esse espaço não é uma escolha qualquer, visto que nas ditaduras, alguns estádios de futebol funcionaram como centros de prisões e tortura. Um exemplo é o Estádio Nacional do Chile, que hoje conta com um espaço de memória e tem um setor da arquibancada reservado, em que é mantida a mesma estrutura que se tinha no período da ditadura, e atrás das cadeiras tem escrito a frase “*Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro*”⁶⁵. Esses lugares ficam reservados e não podem ser ocupados em nenhum evento no estádio⁶⁶, eles marcam assim um vazio. Em matéria de

⁶⁴ “These names, however, turn out to be the names of people who have “disappeared,” persons who were kidnapped or murdered by paramilitary forces during the Argentinean dictatorship of the 1970s. [...] Kuitca reveals the skeletons of spaces and organizing systems. This adds a sense of solitude and isolation to his work” (SAMUELS, 2016, n.p).

⁶⁵ Em português, “um povo sem memória é um povo sem futuro”.

⁶⁶ Informações obtidas em visita guiada ao Estadio Nacional Memória Nacional em Santiago no ano de 2019.

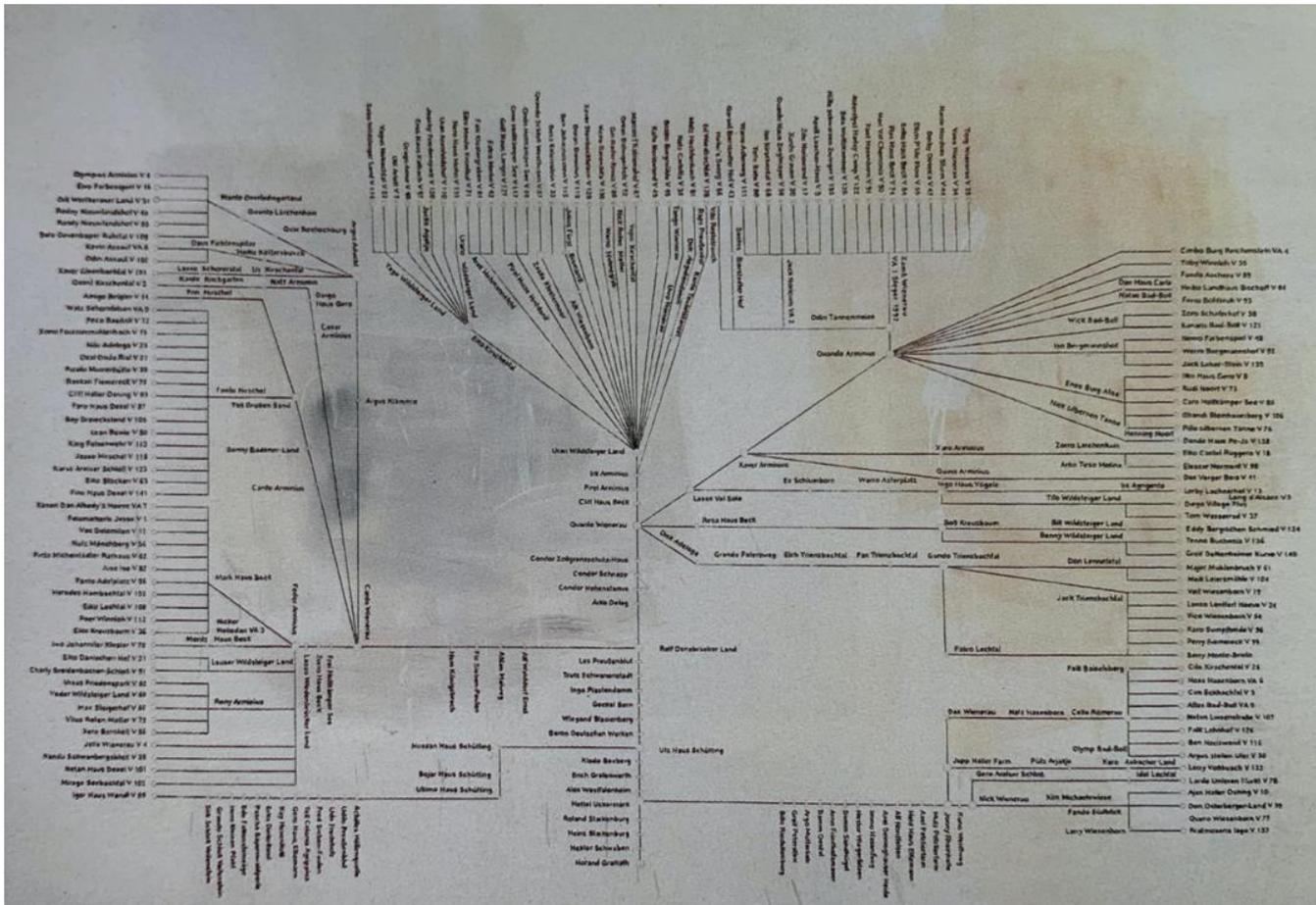
Daniela Name ao jornal *O Globo*, o artista explica que nesse estádio construído em forma de árvore genealógica deixou “um imenso espaço em branco para lembrar os desaparecidos durante a ditadura argentina” (1999, n.p).

Sobre o título da série *People on Fire*, Kuitca (1998) diz que esse é um título que usa quase sempre para árvore genealógicas, e que em sua produção os títulos servem mais para catalogar e organizar seus trabalhos do que exatamente ser uma forma de descrevê-los. Em seu livro de entrevistas com Graciela Speranza (1998), Kuitca não comenta nada além sobre esses trabalhos, no entanto, ao lado das imagens dessa série que estão no livro⁶⁷, há um trabalho do ano de 1995 chamado *Líneas de sangre*, que parece ter alguma relação com essas árvores genealógicas, pois também conta com diversos nomes e várias ligações entre eles.

Em *Líneas de Sangre* (1995) os nomes e sobrenomes não parecem ser de origem argentina, e fica então em aberto de quem são esses nomes utilizados ou mesmo inventados por Kuitca. Nesse trabalho os nomes e as linhas que fazem conexões entre eles estão ainda mais esquematizados que em *People on Fire*. Como é possível ver na imagem abaixo, não há nenhum mapa no fundo, apenas algumas manchas no fundo da tela em tons de cinza e de marrom. Os nomes só podem ser lidos se aproximarmos bastante a imagem, mas mesmo assim alguns ainda parecem indecifráveis, não são nomes com os quais temos familiaridade. Diferentemente da pintura da série anterior, onde os nomes parecem mais com nomes da língua espanhola e que se repetem também no português.

⁶⁷ As imagens se encontram nas páginas 126 e 127.

Figura 21 – Guillermo Kuitca, *Líneas de Sangre* (1995)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Líneas de Sangre*, Argentina, 1995

Acrílico sobre tela, 144 x 195 cm

Coleção Gian Enzo Sperone, Nova York

Fonte: Catálogo MALBA

Esse grande esquema com nomes feito pelo artista acaba por remeter, ainda que sem intenção, à monumentos em homenagem a vítimas de eventos traumáticos, como por exemplo ao Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, o qual falamos anteriormente. O monumento que fica no Parque da Memória conta com nomes em formato parecido ao desse esquema, um abaixo do outro⁶⁸, e em alguns momentos também surgem espaços em branco, ou, espaços ausentes. É interessante pensar na questão dos nomes nesses trabalhos de Kuitca, pois na década de 1980 o artista faz o uso da figuração em seus trabalhos, pinta pessoas ou personagens que não tem nome, como veremos em *Nadie olvida nada* (1982). Já nessas telas feitas na década de 1990, o artista está lidando com nomes ao invés de figuras, é quase como

⁶⁸ No Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado há uma divisão por ano, onde os nomes são colocados um embaixo do outro em ordem alfabética e com a idade que cada pessoa tinha no momento de seu desaparecimento ao lado.

uma inversão. Em *Líneas de Sangre* (1995) e *People on Fire* (1993) o que vemos são nomes sem rostos, nomes sem um corpo.

Huyssen (2014) em seu capítulo sobre Guillermo Kuitca não relaciona sua produção diretamente com a ausência, como buscamos fazer aqui, mas fala de uma tentativa do artista de criar efeitos assombrosos de fusão, dissolução, apagamento e desaparecimento, que marcam um forte debate na década de 1990 sobre a presença do passado, memória e trauma. Esses temas atravessam os trabalhos de Kuitca, que lidam com a experiência de um passado de violência recente em seu país. E vale lembrar que o artista está produzindo esses trabalhos em um momento em que a Argentina passa por um ciclo de memória, e não de esquecimento, como é o caso de muitos dos países que atravessaram ditadura e eventos traumáticos.

Nos parece interessante então construir análises das produções do artista que tenham um olhar atento para essas questões. A ausência, a ditadura e o desaparecimento se apresentam em vários de seus trabalhos, de modo que podemos pensá-lo também a partir disso que estamos chamando de estéticas da ausência. Kuitca está lidando com um vazio e fazendo o uso desse vazio enquanto um recurso em suas telas, seja nas plantas de apartamento, nas esteiras de aeroporto, nos estádios e também nas árvores genealógicas. São produções que de alguma forma nos apontam para a ideia de faltar algo.

3 NADIE OLVIDA NADA: UM APELO À LEMBRANÇA

3.1 Camas, corpos e fantasmas

Camas desfeitas e figuras “humanas” viradas de costas, essas são imagens recorrentes na série de quadros *Nadie olvida nada* pintada por Guillermo Kuitca em 1982. Nesse mesmo ano seu país passava por um momento crucial para a redefinição do seu futuro, a Guerra das Malvinas, em que a Argentina buscava a soberania das Ilhas Malvinas, Georgias e Sandwich del Sur, que haviam sido colonizadas e ocupadas pela Grã-Bretanha. Em um tempo que o país vivia uma crise econômica e estava sob regime militar, a guerra e seu resultado se tornaram ainda mais importantes pois retomavam temas como o nacionalismo e o que poderia vir a ser uma possível união do governo com a sociedade argentina. Em junho, ao fim dos quase três meses de guerra, as tropas argentinas se rendem, e segundo Usubiaga, “o estrondoso fracasso da “aventura bélica” significou – junto à crise econômica e ao descrédito político pela inoperância militar revelada – o colapso final do regime militar”⁶⁹ (2012, p. 82, tradução nossa).

A guerra foi um dos momentos de mudança de direção da ditadura militar⁷⁰, que apontou para a saída pela democracia, que viria formalmente com as eleições livres no ano seguinte, em 1983 (BEVERNAGE, 2018). Centenas de jovens soldados, sem instruções e nem armas suficientes, foram mandados para as terras geladas do Atlântico Sul não apenas para uma guerra, e sim para a morte. O massacre desses jovens que não puderam voltar para suas casas e suas famílias chamou a atenção da sociedade que já vivia sob a lógica da morte e do desaparecimento. Usubiaga (2012) conta que nos anos que sucederam o fim da guerra ocorreram inúmeras mortes por suicídio de ex-combatentes que ficaram desamparados pelo Estado, o mesmo que os levou para a guerra e que também havia aniquilado uma geração de argentinos através da repressão clandestina.

⁶⁹ “El estrepitoso fracasso de la “aventura bélica” significó – junto a la crisis económica y al descrédito político por la inoperancia militar puesta de manifiesto – el resquebrajamiento definitivo del régimen militar” (USUBIAGA, 2012, p. 82).

⁷⁰ Há aqui uma escolha historiográfica na utilização da denominação *ditadura militar* ao invés de *ditadura civil-militar*, onde utilizamos a denominação ditadura militar no sentido de reafirmar os verdadeiros alçozes desses regimes, os que estiveram nos espaços de poder, na presidência, assim como nos espaços de tortura, articulando e pondo em prática um regime de terror e violência.

A geração de jovens enviados para a Guerra das Malvinas era a mesma do jovem pintor Guillermo Kuitca, que por um ano não fez parte dos convocados para o combate, visto que nasceu no ano de 1961 e as turmas convocadas foram de 1962 e 1963 (USUBIAGA, 2012). Enquanto sua geração ia para a guerra, Kuitca se recolhe em seu ateliê e não sai nem mesmo para comprar materiais. O artista, que por vezes frequentava alguns espaços da militância política e participava de manifestações contra o regime, não se enxergava muito nesse lugar e nem próximo ao tipo de arte política que estava sendo produzida. É nesse momento que o artista pinta os quadros da série *Nadie olvida nada* (1982), marcante em sua trajetória artística.

Nesse momento de reclusão em seu ateliê, Kuitca dizia estar deprimido, de forma que não tinha forças para mover seus braços e pintar os quadros. Segundo o artista, era como se ele estivesse parado segurando o pincel e a tela que se movimentasse (KUITCA; SPERANZA, 1998). O material utilizado para o suporte dessas pinturas não era muito elaborado, algumas das pinturas foram feitas sobre as portas, os cristais e os móveis do próprio estúdio do artista (HERKENHOFF, 2003), tendo assim tamanhos menos convencionais. Parecia que o pintor estava trabalhando com aquilo que estava a suas mãos, com pedaços, restos e vestígios de seu próprio espaço de trabalho.

Na série *Nadie olvida nada*, Kuitca faz um trabalho de luto e resgata marcas da experiência vivida pelas vítimas e pela sociedade argentina no período da ditadura militar, lidando com temas dolorosos a seu país como a ausência dos mortos e desaparecidos, conforme trabalhamos anteriormente. O artista apresenta através de seus quadros, com camas vazias e corpos desformes flutuando em um plano sem perspectiva, o silêncio e o vazio que os anos de repressão da ditadura deixaram em muitas pessoas. Como também demonstra características que se inserem em um debate contemporâneo acerca da memória, passado e trauma. Existe uma forte relação da série com esse momento social e político do país, que atravessava uma ditadura militar. Segundo o artista em entrevista,

esse “*Nadie olvida nada*” hoje parece estar totalmente vinculado aos desaparecidos e ao *Nunca Más*⁷¹, mas não é tão assim. É certo que as coisas na arte não acontecem somente como se acredita, e aceito a versão de que essa série está atravessada pela experiência argentina, pelas Malvinas, pelo contexto histórico e social⁷² (KUITCA; SPERANZA, 1998, p. 18, tradução nossa).

⁷¹ Relatório da Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) divulgado ao fim da ditadura argentina que conta com uma série de depoimentos e denúncias acerca do regime militar.

⁷² “Ese “*Nadie olvida nada*” hoy parece estar totalmente vinculado a los desaparecidos y al *Nunca más* pero no es tan así. Es cierto que las cosas en el arte no suceden solamente como uno cree y acepto la versión de que esa serie está atravesada por la experiencia argentina, por Malvinas, por el contexto histórico y social” (KUITCA; SPERANZA, 1998, p. 18).

Não só pelo contexto social e político a série de Kuitca estava atravessada, mas também por algumas experiências e referências artísticas que ele tinha do mundo da dança e do teatro, o qual aparece fortemente em sua pintura nas séries feitas alguns anos depois, em que pinta plantas desformes de teatros esvaziados. *Nadie olvida nada* é pintada após o contato de Kuitca com o trabalho de Pina Bausch, que ele viu em Buenos Aires e acompanhou em sua primeira viagem à Europa, onde também pode visitar a exposição *A New Spirit in Painting* (1981) na Royal Academy of Art in London. Antes de ser uma série de pinturas, *Nadie olvida nada* foi uma peça de teatro, feita em 1982 em colaboração com o amigo Carlos Ianni, que já tinha escrito um texto prévio para a peça, mas que foi bastante modificado junto a Kuitca. Além dessa peça, Kuitca fez mais uma colaboração com Ianni em 1984, a peça *El Mar Dulce*, que posteriormente vira nome de outra série de trabalhos do artista.

Em *Nadie olvida nada*, a dupla negação da língua espanhola é transformada em uma afirmação, “como um padrão linguístico, torna-se um apelo à memória, de modo que todos definitivamente se lembrem de tudo”⁷³ (USUBIAGA, 2012, p. 99, tradução nossa). De acordo com Huysen “o *nada* [de *Nadie olvida nada*] capta a ausência, o vazio em que foram lançados os argentinos desaparecidos” (2014, p. 43), assim, a série *Nadie olvida nada* tem uma força de memória em seu próprio nome. Suas imagens remetem à memória, projeta ao passado, mas tem um devir para o futuro. Segundo Georges Didi-Huberman (2013), diante de uma imagem o presente – e o passado – não cessam jamais de se reconfigurar, a imagem sobreviverá a nós, diante de nós, como um elemento futuro, da duração. Assim, ela não se torna pensável senão em uma construção de memória.

A recorrência de algumas imagens é marcante, corpos e camas são praticamente os únicos elementos nos quadros da série. As figuras de Kuitca – pessoas viradas de costas – são como fantasmas, figuras “não humanas”⁷⁴, que vão ao encontro com o que Usubiaga (2012) denomina de *imágenes inestables*, presentes na figuração da década de 1980. O outro elemento da série, as camas – sempre desfeitas –, se coloca no espaço das telas como uma afirmação da ausência, de uma ausência dos corpos que deveriam ocupar essas camas e essas casas.

⁷³ “‘Nadie olvida nada’, la doble negación es en idioma español, subvertida en contundente afirmación. Como un repiqueteo lingüístico, se vuelve una apelación al recuerdo, para que definitivamente, todos recuerden todo” (USUBIAGA, 2012, p. 99).

⁷⁴ É importante apontar também que a desumanização a que foram submetidos os detidos da ditadura – que está sendo apresentada por Kuitca em sua série – já havia sido experimentada pelos povos indígenas e negros escravizados nas américas no período da colonização (GUZMÁN, 2015).

Figura 22 – Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada* (1982)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada*, Argentina, 1982
Acrílico sobre cartão telado, 24 x 30 cm
Coleção do artista
Fonte: Catálogo MALBA

Uma cama preta no fundo amarelo com o lençol semiaberto, uma cama desfeita, a imagem de um espaço que estava à espera de abrigar um corpo ausente, ou melhor, *ausentado*⁷⁵, que havia sido retirado à força de lá e não voltaria mais. “A cama se encaixa com a sua presença um pedido de pressionar seu vácuo” disse Kuitca em entrevista à Graciela Speranza (1998). Sobre a série e seus elementos, Usubiaga escreve:

Em *Nadie olvida nada*, a relação é mais ambígua com aquilo que representa, mas sem dúvida nela se conjuga um ‘reconhecimento das vítimas’. As camas, com seus lençóis semiabertos, se mostram a espera de abrigar um corpo ausente. Como símbolo primeiro do lugar do nascimento, sonho, doença, sexo e morte, o leito inscreve com sua presença uma reivindicação pelo urgente vazio⁷⁶ (USUBIAGA, 2012, p. 99, tradução nossa).

⁷⁵ Interessa pensar esses corpos não só como corpos ausentes, mas sim como corpos *ausentados*. Muito inspirado pela leitura de Grada Kilomba (2019) do uso do termo escravizados ao invés da palavra escravos, em que a autora atenta para um processo político ativo de desumanização. Aqui buscamos pensar que na série de Kuitca esses corpos não estavam apenas ausentes, existiu uma ação para eles não estarem ocupando aqueles espaços, uma ação que fazia parte da lógica de um regime militar. Dessa maneira, parece pertinente denominá-los enquanto corpos *ausentados*.

⁷⁶ “En *Nadie olvida nada*, la relación es más ambigua con aquello que representa, pero sin duda, se conjuga en ella un ‘reconocimiento de las víctimas’. Las camas, con sus sábanas semiabiertas, se muestran a la espera de cobijar un cuerpo ausente. Como símbolo primario del lugar del nacimiento, sueño, enfermedad, sexo y muerte, el lecho inscribe con su presencia un reclamo por su apremiante vacío” (USUBIAGA, 2012, p. 99).

A cama é uma unidade espacial paradigmática da produção artística de Kuitca, afirma Paulo Herkenhoff (2003) em um artigo do catálogo sobre a exposição retrospectiva no MALBA. Segundo o curador, “a pequena cama sobre o fundo amarelo é, na história da arte, e da ordem das camas individualizadas, espaços de subjetividade e abandono”⁷⁷ (2003, p. 16, tradução nossa). A cama carrega uma noção de um acontecimento ausente, ela está no espaço e no cenário como lugar de pulsão dos acontecimentos de vida e morte. Speranza questiona o artista sobre a utilização das camas em suas obras, e o mesmo diz que além do valor que possamos assinalar como o lugar do sonho, do sexo e da morte, a cama aparece como um objeto cotidiano que é anterior a qualquer experiência, a qualquer acontecimento (KUITCA, SPERANZA, 1998). Para Kuitca, a cama é pintada como um plano, algo parecido com o plano que habitamos.

Para além de um plano posto no espaço, podemos pensar a cama como o lugar da subjetividade, ou seja, o espaço íntimo do indivíduo. Algo que nos ajuda a compreender essa questão é o livro *Jamais o fogo nunca* (2017a) da autora chilena Diamela Eltit⁷⁸. Nessa obra literária a autora narra a história de dois companheiros que se veem obrigados a se “exilar” em sua própria célula, vivendo de forma orgânica naquele espaço, que de certa forma parece ser o único possível de garantir sua sobrevivência durante a ditadura. Existe uma forte relação dessa obra com a cama, pois a história se passa quase toda com os personagens em cima da cama, esse espaço carregado de subjetividade. Em uma passagem do livro a autora diz:

Vejo você tumefeito na cama. O que vejo? Um vulto encolhido, o seu, desalojando o corpo que você tinha para permitir a entrada do que agora se apropriou de você. Vejo o vulto que o contém, o mesmo que o compele, e constato quanto me acostumei à sua forma, já está impresso na minha retina, me pertence esse vulto, o seu, e para mim é difícil, praticamente impossível, retroceder, encontrar você de pé, erguido, com os olhos muito acesos ou vivazes, aqueles olhos que o caracterizavam ou a sua figura já perdida. Você tinha um corpo que, embora nunca tenha sido vigoroso, portava um halo de singularidade. Se eu fecho os olhos poderia vê-lo, o seu corpo, mas talvez se trate de uma invenção ou de uma figura falsa que nunca chegou a lhe pertencer (ELTIT, 2017a, p. 38).

Ao ler o trecho do livro de Diamela Eltit é possível pensar em uma relação com os quadros da série *Nadie olvida nada* (1982) de Guillermo Kuitca. A cama, o vulto, a figura perdida, a forma e o corpo que já não pertence a alguém, todos os elementos descritos pela autora parecem ser recorrentes nessa série de pinturas. Assim como os personagens de Eltit,

⁷⁷ “La pequeña cama sobre fondo amarillo es, en la historia del arte, y del orden de las camas individualizadas, espacios de subjetividad y abandono” (HERKENHOFF, 2003, p. 16).

⁷⁸ Diamela Eltit é uma escritora chilena e professora universitária. No período da ditadura militar fez parte do Colectivo de Acciones de Arte (CADA), o qual atuou fazendo ações estético-políticas em resistência ao regime de Pinochet.

as figuras de Kuitca se encontram nesse espaço privado, marcado pelo elemento da cama. Esse espaço, que em Kuitca é retratado por imagens escuras e fechadas, parece ser colocado em evidência no sentido de mostrar que o regime ditatorial não se fez presente apenas no espaço público, ele invadiu o espaço privado, deixando suas marcas nas casas, nos quartos e nas camas. Kuitca não deixa de assinalar a relação que os espaços privados têm com o que se passa no exterior da intimidade, e um fragmento de Andreas Huyssen sobre a série é pontual para tratar dessa questão, o autor diz:

As cenas são privadas: uma cama, figuras individuais. Mas, é claro, sabemos como os espaços de intimidade ressoam nas ditaduras, reiteradamente invadidos pela violência estatal. A ditadura anula a separação entre o público e o privado, quando as pessoas são arrancadas de suas camas e presas em suas casas, durante a madrugada (2014, p. 43).

A cama aparece então como uma espécie de rastro dessa violência, em seu lençol desarrumado está o vestígio de uma presença arrancada. Os detalhes nas telas de Kuitca são sutis, mas servem para a criação de todo um imaginário sobre a desapareição e o processo de violência da ditadura Argentina. No quadro abaixo, é possível ver também uma inscrição com o nome da série, *Nadie olvida nada* soa como um apelo à lembrança. Afinal, essas mulheres sentadas nas camas, em uma condição de solidão, não vão esquecer daqueles que foram tirados de seu lado. Os desaparecidos vagam em suas memórias como fantasmas.

Figura 23 – Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada* (1982)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada*, Argentina 1982
 Acrílico sobre madeira
 Fonte: Acervo online Christie's

Em algumas telas da série é possível identificar a silhueta de pessoas de costas, vagando pelo espaço sem perspectiva das telas, de fato, como fantasmas. Esse espectro traz também a ideia de que o fantasma atravessa o passado, o presente e o futuro (SCHINDEL, 2013). E esse atravessamento entre os tempos está totalmente relacionado com a figura dos desaparecidos e com a questão da memória⁷⁹. Um desaparecido é alguém que flutua pelas temporalidades, ele segue no passado, no presente e no futuro de seus familiares (e também da história) ainda que não esteja mais presente. Sua presença se dá em forma de espectro, podemos dizer, e daí então a possibilidade de aproximá-lo da figura do fantasma, esse não-corpo, essa não-presença que está presente, como forma desfeita, pouco definida, mas que pode ser notada ou sentida, assim como nas telas de Kuitca.

O uso do fantasmal está muito relacionado a ideia de algo que sempre volta, que sobrevive a tudo, que reaparece, assim como a figura dos desaparecidos, poderíamos dizer. Segundo Didi-Huberman, “de quem, de onde e de quando são esses fantasmas? [...] Esses

⁷⁹ No livro *História, Memória e Violência de Estado: Tempo e Justiça*, Berber Bevernage chega a dizer que os desaparecidos se tornaram parte integrante da política e da sociedade argentina como uma “população de fantasmas” (2018, p. 69).

fantasmas concernem à insistência, à *sobrevivência de uma pós morte*” (2013, p. 72). Chama atenção o final desse trecho em que o autor fala da *sobrevivência de uma pós morte*. Usando isso para relacionar aos desaparecidos, poderíamos pensar nos fantasmas dos desaparecidos enquanto uma *sobrevivência de uma pós desapareição*, pois esses não estão encaixados nem entre os mortos e nem entre os vivos, eles flutuam por essas categorias, estão à deriva, de fato como fantasmas. De acordo com Andressa Monteiro, em uma matéria chamada *A Solidão segundo Guillermo Kuitca*, esse é “mais um exemplo de ausência visto no trabalho de Kuitca [...] a constante presença de formas, nuances e sugestões de fantasmas e espectros se tornam presentes nos últimos 35 anos de carreira de Guillermo” (2014, n.p).

O artista conta que nunca relacionou os personagens de seus quadros entre si, nunca lhes deu nomes, nunca soube quem são, de onde vieram e para onde iam (KUITCA; SPERANZA, 1998). Assim, ao pintar essas figuras como fantasmas, como corpos flutuantes em um espaço sem perspectiva com personagens sem nome e sem destino, somos remetidos à prática da desumanização e despersonalização, presente na relação da ditadura argentina com os “subversivos”. Essa prática fez com que os presos fossem tratados como números nos campos⁸⁰ argentinos. Eles eram menos do que seres humanos, perdiam nesse processo sua identidade (GATTI, 2008).

A condição humana desses sujeitos era negada, nos campos os presos eram obrigados a usar capuzes que escondiam seus rostos, os números pelos quais eram identificados negavam seus nomes, e eles eram colocados amontoados em lugares que mais pareciam um depósito de cargas, fazendo com que a humanidade dos presos se esvaísse, e então fossem tomadas pela humilhação e animalização dos mesmos (CALVEIRO, 2013). Os campos pressupunham uma ruptura do preso com o mundo, existia um processo em que a ideia era que eles não fossem considerados humanos, e sim o antídoto disso. Essa despersonalização presente nas figuras da série de Kuitca fazia parte do processo de desaparecimento de identidade, que de acordo com Pilar Calveiro ocorria da seguinte maneira:

Começava o processo de desaparecimento de identidade, cujo ponto final seriam os NN (*Nomen nescio*, expressão latina para pessoa anônima, sem nome. Assim foram denominados os cadáveres não identificados). Os números substituíam nomes e sobrenomes, pessoas vivas que já tinham *desaparecido* do mundo dos vivos e agora *desapareciam* de dentro de si mesmas, num processo de “esvaziamento” que pretendia não deixar a menor pista. Corpos sem identidade, mortos sem cadáver nem nome: desaparecidos (2013, p. 55-56).

⁸⁰ De acordo com Pilar Calveiro (2013), na Argentina funcionaram 340 campos de concentração entre os anos de 1976 e 1982, e se estima que por eles passaram cerca de 15 a 20 mil pessoas, das quais aproximadamente 90% foram assassinadas.

Esse era o destino dos desaparecidos, o vazio de situações não precisas em que não há a comprovação de estarem vivos ou mortos, são suprimidos de suas próprias identidades, corpos que não possuem mais um nome, ou *corpos sem sujeitos*, como sugere Calveiro (2013). Essa violência é uma marca desses regimes, e ainda que não haja uma reivindicação da violência imediata na série, ela é registrada pelas almas perdidas, pelos fantasmas dos corpos vagando no espaço, pertencendo a um mundo de extremo terror e hostilidade, o qual nos remete aos desaparecidos. O artista não se omite em relação a essa violência, o Estado de terror policial que é instalado na Argentina se apresenta em suas pinturas, mas não de maneira explícita. Em uma das telas da série, que está abaixo, Kuitca retrata homens levando mulheres, sem que saibamos para onde, em um gesto característicos de policiais quando levam alguém a força (HERKENHOFF, 2003).

Figura 24 – Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada* (1982)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada*, Argentina, 1982
Acrílico sobre madeira, 122 x 152 cm
Coleção do artista
Fonte: Wikimedia Commons

A prisão foi um dos mecanismos do aparato repressivo da ditadura, que funcionava através de uma lógica que encarcerava, adoecia, traumatizava, torturava – fisicamente e psicologicamente –, assassinava e desaparecia com os indivíduos. O intuito era aniquilar não só o inimigo como também eliminar os vestígios de sua existência (GATTI, 2008). Documentos que comprovavam a vida daquela pessoa sumiam, informações sobre ela

também, e no ápice desse processo, seus corpos desapareciam. Foi uma lógica perversa pensada para fazer de conta que aquelas pessoas nunca tivessem existido. Palavras como maquinaria, mecanismo, método e lógica podem e devem ser utilizadas para falar das ditaduras e seus processos de prisão, tortura e desaparecimento, pois existiu de fato um sistema muito bem pensado e organizado para produzir um estado de violência, horror e mortes nesses países.

Para Calveiro (2013), que passou por espaços de prisão e tortura na Argentina, os campos operavam como uma fria e não muito seletiva máquina de matar. A autora aponta que havia uma “dinâmica de burocratização, rotineirização e naturalização da morte, a qual aparecia como um dado dentro de um formulário. A sentença de morte de um homem era somente a sigla ‘QTH fixo’ sobre o prontuário de um desconhecido” (2013, p. 45), o que tornava ainda mais frio e cruel os processos de mortes e desaparecimentos feitos pelos agentes da ditadura.

Dentre as telas da série, há uma com um fundo azul e um grupo de oito mulheres colocadas de costas, lado a lado, em uma disposição que remete a um pelotão de fuzilamento, como vemos abaixo. Usubiaga escreve que essas mulheres estão sobre um fundo não discernível, não se pode saber onde elas estão, “as figuras se entregam vulneráveis ao olhar externo que se volta tortuoso frente ao indefeso”⁸¹ (2012, p. 100, tradução nossa). Nas costas de duas dessas mulheres há uma marca branca, um rabisco que nos sugere também uma espécie de alvo. Outra possível leitura se dá pelo fundo do quadro, que pela cor azul pode nos remeter a ideia da água, que poderia então ser o destino dessas mulheres, onde elas afundariam. Assim como aconteceu com milhares de desaparecidos que tiveram seus corpos lançados ao Rio da Prata pelos voos da morte⁸².

⁸¹ “Como en un pelotón de fusilamiento, las figuras se entregan vulnerables a la mirada externa que se vuelve toruoso ante la indefensión” (USUBIAGA, 2012, p. 100).

⁸² Segundo Janaina de Almeida Teles, no prólogo do livro *Poder e desaparecimento* de Pilar Calveiro, “o método adotado de maneira massiva foi o de lançar ao mar os prisioneiros adormecidos por soníferos, para onde eram transportados de caminhão ou de avião, nos chamados ‘voos da morte’. Amordaçados, adormecidos, manietados, encapuzados, os ‘pacotes’ eram jogados no mar ainda vivos” (2013, p. 12).

Figura 25 – Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada* (1982)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada*, Argentina, 1982
 Acrílico sobre madeira, 122 x 154 cm
 Coleção do artista
 Fonte: Wikimedia Commons

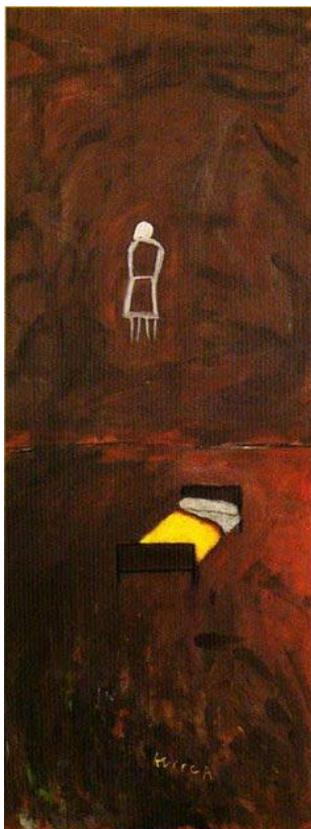
Em *A máquina Pinochet e outros ensaios* (2017b), a autora chilena Diamela Eltit escreve sobre o testemunho de um fuzilamento, inspirada nas histórias do livro *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales* (2005) de Cherie Zalaquett. Segundo Eltit, o livro sobre o qual ela se debruça é um arquivo testemunhal da existência dos fuzilamentos enquanto uma prática recorrente das ditaduras. Nele é possível entender as engrenagens, os detalhes, as formas e métodos, visto que os próprios fuzilados são os que testemunham suas mortes. Oito das vítimas desse processo de fuzilamento permaneceram vivas e testemunharam a experiência de violência sobre a qual foram submetidas. Em um dos testemunhos contidos no livro, um sobrevivente diz: “mas a única coisa que sei é que nos mataram pelas costas” (ELTIT, 2017b, p. 30). Cabe então pensar em uma relação da violência testemunhada no livro com a imagem acima da série de Kuitca, não apenas pela fala do sobrevivente e a marca nas costas das mulheres na tela, como também pelo o número de sobreviventes desse fuzilamento, que coincidentemente é o mesmo número de mulheres pintadas pelo artista.

Pensando um pouco na relação dessa série com os testemunhos da violência desse período vale comentar um dos testemunhos que compõem o relatório *Nunca Más*, o da

cientista social Pilar Calveiro, autora do já citado livro *Poder e desaparecimento* (2013), utilizado nesse estudo. No breve testemunho que está disponibilizado no relatório, Calveiro conta sobre seu sequestro, a prisão e um pouco da experiência na primeira casa que passou, um centro de prisão e tortura. Em um dos dias que esteve lá, Calveiro pediu para ser levada ao banheiro e tentou fugir pela janela do mesmo, porém ao pular ela caiu e quebrou o braço, o calcanhar esquerdo, duas ou três vértebras e algumas costelas. Os guardas escutaram o barulho e então ela foi pega. Em seu testemunho diz, “[...] até fins de maio permaneci sem atenção médica, atirada em um canto do quarto, e depois sobre a cama que havia sido da minha filha, roubada da minha casa [...]” (CALVEIRO apud SABATO, 1984, p. 100). Após ler esse trecho, a imagem de uma mulher violentada em cima uma pequena cama nos surge, e essa imagem de alguma forma acaba por nos fazer criar relações com a série de Kuitca.

Em alguns de seus quadros o artista utiliza o vermelho no fundo das telas, são quadros compridos feitos com portas de armários (HERKENHOFF, 2003). Em um deles, que pode ser visto abaixo do lado esquerdo, há uma pequena cama desfeita com lençol amarelo e a silhueta de uma mulher de costas como um fantasma flutuando no fundo sem perspectiva. Em outro, Kuitca pinta uma cama desfeita com uma mulher sentada em cima, vestindo apenas suas roupas íntimas. Há uma condição de solidão nessa mulher, que é pintada em um tamanho muito pequeno em relação ao quadro. Cabe pensar que para além do espaço privado das casas, essas camas também poderiam estar em campos, ou seja, em lugares de prisão de tortura, como vimos no testemunho de Calveiro no relatório *Nunca Más* (1984).

Figura 26 – Guillermo Kuitca,
Nadie olvida nada (1982)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada*, Argentina, 1982
Acrílico sobre madeira, 140 x 52 cm
Coleção do artista
Fonte: Guillermo Kuitca. Obras 1982 - 1998. Conversaciones con Graciela Speranza. (1998)

Figura 27 – Guillermo Kuitca,
Nadie olvida nada (1982)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada*, Argentina, 1982
Acrílico sobre madeira, 140 x 50 cm
Coleção particular, Buenos Aires
Fonte: Revista ArtNexus

No dia 24 de março de 2020, dia do golpe militar que iniciou a ditadura na Argentina em 1976, Kuitca postou em seu *Instagram*⁸³ um recorte de um dos quadros da serie que possui o fundo vermelho e uma mulher sentada na cama (como o da figura da direita) com uma espécie de intervenção sobre ele. Na imagem divulgada pelo artista é pintado sobre a mulher uma roupa e em sua cabeça está um pano branco, o tradicional *pañuelo*, que é um símbolo na luta pela busca dos desaparecidos utilizado pelas *madres* e pelas *abuelas* da Plaza de Mayo. Nessa imagem divulgada em 2020, diferente das telas pintadas em 1982, fica tudo mais explícito, a relação com a ditadura, a busca pelos desaparecidos... É possível só pela

⁸³ Imagem postada no *Instagram* de Kuitca. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B-HqNzrAMt3/>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

figura da *madre* identificar que vazio é esse que se faz presente nessa cama desfeita pintada repetidamente por Kuitca.

Nas telas que trabalhamos nesse subcapítulo, as camas desfeitas e as mulheres, ou fantasmas, que não tem nome nem rostos não sugerem uma relação com a ditadura e a desapareição tão prontamente como na imagem atual com a madre. Os quadros da série *Nadie olvida nada* não são produções de formas representativas imediatas, é necessário criar relações, enxergar as camadas e a historicidade dessa série. Esses são trabalhos que geram fortes interpretações ligadas ao seu momento de produção, ou seja, o ano de 1982, com a Guerra das Malvinas e a eminência do fim da ditadura argentina, que vinha acompanhado de uma proliferação dos movimentos e manifestações contra o regime e também de notícias e buscas pelos desaparecidos. Ao relacionarmos as imagens com o momento histórico do país nos surgem possibilidades de pensar nessas telas enquanto uma forma de conviver com a violência dessas mortes e desapareições. A pincelada marcada apresenta também a condição sobre a qual Kuitca pintou essa série.

Em *Nadie olvida nada* Kuitca faz a utilização do recurso alegórico para mobilizar questões da ditadura e o problema da memória. Em entrevista, o artista diz que está interessado em outra área, “aquela que sobra ou falta no trabalho para ter uma identificação tão pontual e firme dos símbolos, tão forçada, tão ilustrada. Eu conheço minha obra a partir de uma série de operações visuais precisas que não têm nada a ver com a necessidade ou urgência de dizer algo”⁸⁴ (1998, p. 94, tradução nossa). Nessa fala Kuitca sinaliza a distância de sua produção de um caráter simbólico, de modo que podemos pensar então que nessas telas a representação deixa de ser simbólica e se aproxima então de uma estética alegórica⁸⁵. A série não se apresenta por meios de imediatismos, ela trabalha com temas muito importantes e pungentes para a América Latina, como memória, luto e ausência, apresentando os destroços do passado e o vazio deixado pelos desaparecidos.

Kuitca faz um uso deliberado e sugestivo da repetição em sua série, a toda hora vemos camas, a todo momento vemos corpos como fantasmas. É emblemático ter esses dois elementos em seus quadros, um aponta para o caráter privado e íntimo que a ditadura teve, ao invadir casas e retirar pessoas de suas camas, e o outro, atenta para uma das maiores questões

⁸⁴ “Me interesa esa outra zona, eso que le sobra o le falta a la obra para tener esa identificación tan puntual y firme de los símbolos, tan forzada, tan ilustrada. Conozco mi obra a partir de una serie de operaciones visuales precisas que nada tienen que ver con la necesidad o urgencia de decir algo” (KUITCA, 1998, p. 94).

⁸⁵ Usamos aqui o conceito de alegoria na chave de leitura de Walter Benjamin, que pensa a interpretação alegórica como profundamente histórica, associada à temporalidade e a historicidade, diferente do símbolo que carrega um ideal de eternidade. Para Benjamin, a alegoria estaria então subordinada a um desenvolvimento no tempo que afeta sua construção e compreensão (GAGNEBIN, 2013).

provocadas pela ditadura militar: a busca pelos corpos desaparecidos. Não só o nome da série, como também os elementos escolhidos pelo artista fazem uma espécie de apelo à memória desse passado de violência na Argentina. De acordo com Usubiaga,

Em seu conjunto, a série se percebe como variações sobre um mesmo tema: a lembrança. Em tempos de violência social na Argentina e guerra com uma potência estrangeira, essas obras conectam com uma inevitável invocação à memória. Por um lado, a incessante repetição de seus motivos e aspectos formais e, por outro, a idêntica nomenclatura de cada uma das peças que compõem a série, construindo um recurso entrelaçado de narração histórica⁸⁶ (USUBIAGA, 2012, p. 99, tradução nossa).

As imagens não são óbvias, e sugerem articulações com o tempo e com a história que buscamos traçar ao longo desse texto. O desaparecimento forçado, as figuras sem expressão e os fantasmas estão presentes nessa série que lida com o problema da ausência. Aqui, pensamos em *Nadie olvida nada* enquanto parte da ideia de estéticas da ausência, pois ao pintar corpos e camas Kuitca busca fazer visível aquilo que já não está, começa a narrar a partir da ausência e do apagado. Desse modo, nos interessa então, pensar na série de Kuitca como uma espécie de denúncia e demanda desse problema, ela cria espaços vazios que deveriam estar ocupados, espaços que abrigam corpos ausentes, ou *ausentados*.

3.2 Desmontar as obras: diálogos a partir da representação dos corpos

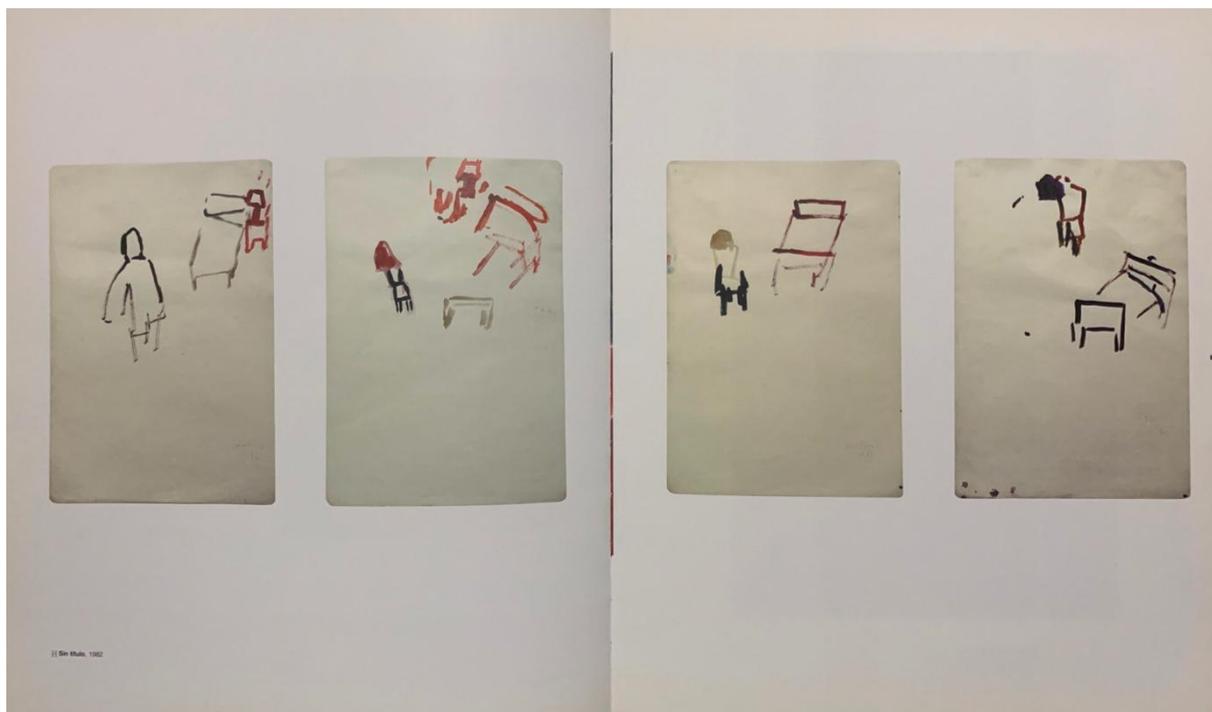
Em um segundo momento desse capítulo sobre a série *Nadie olvida nada* (1982) nos parece interessante a ideia de “desmontar” as obras. Como em um movimento parecido ao que o artista faz nos desenhos posteriores aos quadros da série, em que por vezes utiliza um ou outro elemento que se encontra em suas telas. Com a ideia de desmontar a obra nossa intenção é também pensar nas relações desses elementos da série com produções de outros artistas e até mesmo pensar na experiência da pesquisa, relatando um pouco do processo de encontro com essas obras e também com fragmentos ou referências sobre o artista e as questões apresentadas por ele.

⁸⁶ “En su conjunto, la serie se percibe como variaciones sobre un mismo tema: el recuerdo. En tiempos de violencia social en la Argentina y guerra con una potencia extranjera, estas obras conectan con una ineludible invocación a la memoria. Por un lado, la incesante repetición de sus motivos y aspectos formales y, por el otro, la idéntica nomenclatura de cada una de las piezas que componen la serie, construyen un recurso entrelazado de narración histórica” (USUBIAGA, 2012, p. 99).

Conforme já foi dito nesse estudo, os desenhos de Kuitca não são rascunhos de suas obras, eles são muitas vezes os desdobramentos dela, como se fossem detalhes que o artista deseja destacar ou enxergar de forma separada. Os desenhos colocam então os objetos que estão nas telas em outro plano, o do papel, onde ganham um destaque em cima do fundo branco. Nas telas os elementos da série, as camas e figuras de costas, estão sempre sob um fundo colorido, seja ele vermelho, azul, amarelo ou cinza, já em alguns desses desenhos o que ganha cor são esses elementos retirados das telas – camas e figuras –, pintados de azul, laranja, vermelho, etc.

Abaixo é possível ver quatro desenhos que foram expostos no MALBA em 2003 na retrospectiva de Kuitca. A imagem apresentada aqui é uma fotografia do catálogo da exposição, que se encontra na página seguinte as fotografias dos quadros da série *Nadie olvida nada*, de modo que parece indicar que esses desenhos seriam produções posteriores ou relacionadas às telas. Os elementos que já têm uma forma pouco definida na série aparecem nesses desenhos ainda mais imprecisos, com linhas que não se encontram totalmente ou partes que não se juntam. Se já era possível pensar nas figuras da série *Nadie olvida nada* como parte do que Usubiaga (2012) denomina de *imágenes inestables*, nos desenhos isso se torna ainda mais evidente. São figuras que carregam um pouco da fragilidade do tempo que se vive, figuras deformadas, sem rosto, definições e nem uma identidade.

Figura 28 – Guillermo Kuitca, [sem título] (1992)



Legenda: Guillermo Kuitca, [sem título], Argentina, 1992
 Fotografia de desenho que compõe a exposição de Kuitca no MALBA em 2003
 Fonte: Catálogo MALBA

Muitos desses desenhos de Kuitca não estão dispostos em sites ou acervos virtuais, sendo mais difíceis de encontrar que as próprias telas do artista. Essa dificuldade reside também no fato de muitos desses desenhos não terem nome, sendo classificados apenas como *Sin título*, como inúmeras outras obras. Assim, os desenhos se perdem e podem ser vistos apenas quando selecionados para alguma exposição ou publicação sobre o artista. A experiência de ver essas obras em fotos no catálogo⁸⁷ não se compara a experiência de poder visitar as obras ao vivo em uma exposição, no entanto, ter esses catálogos é algo excepcional, visto que muitos estão esgotados nos museus e nas editoras, sendo possível apenas encontrá-los em sebos ou arquivos.

⁸⁷ O catálogo da exposição de Kuitca no MALBA, especificamente, não esteve disponível no site da loja do museu e nem na loja física nos últimos anos, não existindo ali nem um exemplar disponível apenas que fosse para a pesquisa no próprio local. Isso se refere somente à loja do museu, pois seguramente o catálogo faz parte do acervo e pode ser manuseado caso seja marcada uma visita ao arquivo enquanto pesquisador. Inicialmente se tinha a intenção de uma pesquisa em alguns acervos na Argentina, onde o MALBA seria uma das principais instituições a ser visitada, de modo que pudesse ocorrer um encontro não só com as obras expostas no museu, mas como também com os arquivos, livros, catálogos, revistas, publicações e o material em geral sobre essa exposição. Como no último ano a entrada de estrangeiros na Argentina e em diversos países ficou proibida, devido às condições sanitárias por conta da pandemia da Covid-19, essa pesquisa presencial em museus e arquivos na Argentina foi suspensa, assim como uma possível entrevista com o pintor argentino.

No ano de 2018 foi publicado o livro *Guillermo Kuitca: Collected Drawings: 1971–2017*, que contou com uma seleção de trabalhos do artista em papel. De mais de três mil desenhos de seus quarenta anos de trabalho foram selecionados cerca de setecentos para essa publicação. A seleção foi também uma revisita de Kuitca aos seus trabalhos desde o início de sua jornada como artista, que se inicia em sua juventude. Em uma conversa com a jornalista Mariana Arias ao jornal *La Nación* (2017), Kuitca diz que não foi um artista prodígio como gostam de salientar em suas apresentações, biografias e mostras, mas sim um artista precoce. Segundo ele não havia nada de genialidade no que fazia, era apenas um menino que tinha aulas de pintura em um estúdio, e nesse espaço não havia diferença entre o que ele fazia e o que outro artista vinte ou trinta anos mais velho que ele pintava. Kuitca diz que sempre foi tratado como igual, não como uma criança que fazia algo extraordinário, por isso não concorda com a ideia de o chamarem de prodígio.

O livro com a seleção de desenhos de Kuitca tem um volume maior que todos os livros e catálogos já encontrados sobre o pintor e conta com uma coleção estimada do artista, pois como foi dito, seus desenhos são produções menos exibidas. Em um vídeo sobre esse projeto da Editora Kültur Büro Buenos Aires (KBB) disponível no *vimeo* (2018), Kuitca comenta sobre o recorte temporal dessa publicação, que é muito maior do que o de qualquer mostra ou retrospectiva feita sobre o artista, sendo uma possibilidade que poucos tem em vida de poder reunir uma produção tão larga como essa, de modo que segundo ele, o livro se parece uma paisagem da sua própria obra, e até da sua vida, que ele não havia explorado.

No site da Editora KBB, que publicou o livro, é possível encontrar algumas fotos com os desenhos do artista, como de camas, mapas, teatros, etc. Em um desenho datado de 1980, podemos ver manchas pretas que parecem insetos – como o da obra *Cómo hacer ruido* (1981) que aparece no capítulo anterior desse estudo – e também o ano da obra desenhado bem grande em preto abaixo dessa mancha/inseto. Outro desenho disponível no site é o de uma figura com uma cama, de 1981, em que a figura está de frente e veste uma blusa verde e uma saia azul, o que não é comum em Kuitca, que tem em sua conhecida série do ano seguinte a marca das pessoas de costas, as quais são pintadas sem roupas definidas, apenas saias ou calças diferenciam essas figuras, que quando estão de saia nem mesmo os braços podem ser identificados, sendo tudo uma coisa só nas costas dessas figuras.

Figura 29 – Guillermo Kuitca, *Figura con cama* (1981)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Figura con cama*, Argentina, 1981
Desenho reproduzido no livro *Guillermo Kuitca: Collected Drawings: 1971–2017* (2018)
Fonte: Editora KBB

No desenho acima a figura ganha um lugar central, a cama com o lençol desfeito está ao fundo quase como que um objeto jogado em meio a uma espécie de redemoinho criado pelo artista. Voltamos a insistir no rosto desenhado por Kuitca, em nenhuma figura da série *Nadie olvida nada* (1982) é possível enxergar o rosto de frente, as figuras estão sempre de costas, o que gera uma noção de despersonalização dessas figuras. Nesse desenho, mesmo com o rosto voltado para a frente não é possível identificar esse rosto, ele não tem olhos, boca, nariz, cabelo, nenhuma marca, segue sendo um rosto despersonalizado, sem nenhuma identidade. De acordo com Usubiaga (2012), a ideia de uma repetição de rostos com uma aparência instável acaba por gerar uma repercussão inquietante nesse período em que a identificação e o conhecimento dos rostos dos desaparecidos são umas das principais demandas e tarefas na Argentina.

Essa tentativa de humanização, individualização e identificação das vítimas que foram mortas ou desaparecidas no período da ditadura é possível ser percebida em um dos mais importantes centros de memória na Argentina, a ex-ESMA. Ao caminhar pelas ruas entre os prédios e casas de instituições que compõem o atual Espacio Memoria y Derechos Humanos é

possível ver algumas placas com nomes e fotografias. Essas placas contêm nomes de mortos e desaparecidos e também informações sobre suas vidas, como sua infância, amigos, hobbies, dentre outras coisas pessoais, além de fotografias em família, da infância, etc. As informações dispostas nas placas junto ao nome e ao rosto dos desaparecidos são informações que humanizam esses sujeitos, não tratam essas pessoas como corpos que carregam apenas informações como nascimento, prisão e morte, contando uma trajetória política ligada apenas ao período da ditadura. O que se tenta fazer com essas placas é devolver aquilo que esses espaços de prisão e tortura tiraram deles, ou seja, a humanidade, seus nomes, suas histórias e individualidades.

A ideia de devolver a humanidade aos sujeitos que passaram por esse espaço está fortemente apresentada na ESMA e em seu projeto enquanto um espaço de memória. No Edifício 30.000 Compañeros Presentes Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas há colado nas janelas e portas de vidro do espaço fotografias com os nomes dos detidos e desaparecidos que passaram pela ESMA, fazendo parte da ideia de dar rosto e identidade a esses sujeitos. Pilar Calveiro (2013) descreve de uma forma geral esses espaços de prisão e tortura, dentre os quais está a ESMA, a autora diz,

Depósito de corpos ordenados, deitados, imóveis, sem possibilidade de enxergar, sem emitir nenhum som, como uma antecipação da morte. Como se esse poder, que se pretendia quase divino precisamente pelo direito à vida e à morte, pudesse matar antes mesmo de matar; anular seletivamente, a seu bel-prazer, praticamente todos os vestígios de humanidade de um indivíduo, preservando suas funções vitais para uma eventual necessidade de uso posterior (2013, p. 57).

Esses espaços matavam os sujeitos antes mesmo de matar seus corpos, anulavam a humanidade dos indivíduos, por isso hoje é tão importante para esses lugares, que vieram a se transformar em espaços de memória, a ideia de restituir a humanidade daqueles que por ali passaram.

No prédio que hoje é o Museo Sitio de Memoria ESMA funcionou o principal espaço de prisão e tortura da ESMA, que era dividido em diversos locais com nomes e funções específicas. Nos últimos andares do prédio se encontram a *Capucha*, um espaço de reclusão, e a *Capuchita*, um espaço de reclusão e tortura, cujos nomes fazem alusão aos capuzes que eram utilizados pelos presos. Caminhar dentro desses espaços causa uma sensação de aprisionamento, o teto é muito baixo, não há luz, é como um lugar sem tempo, onde não se sabe se é dia ou noite e qual será o destino depois de estar preso ali. Anos após a visita ao espaço ainda fica na cabeça o som dos passos na madeira que rangia, sendo esse o único som que se escutava ali devido à mudez de quem visitava o local. Não há o que se dizer, se a

experiência de estar nesse local após o processo dele virar um espaço de memória já emudece, o que dirá a experiência de passar por esse local enquanto um espaço de prisão e tortura.

Há alguns anos o governo argentino promoveu a candidatura do Museo Sitio de Memoria ESMA à Patrimônio Mundial da UNESCO, reafirmando assim que a desapareição forçada de pessoas é um crime de lesa a humanidade, que o mundo deve reconhecer e recordar, conforme mostra o vídeo da postulação disponível no *youtube* do museu. As instituições que hoje ocupam esse espaço “representam a conquista de mais de quarenta anos de luta pela memória, verdade e justiça”⁸⁸ (2019, 00:05:50s), sendo de suma importância que o ex centro clandestino de detenção, tortura e extermínio seja reconhecido como patrimônio mundial e patrimônio do *Nunca más*.

Voltando aos desenhos de Kuitca e seguindo na ideia de “desmontar” as obras, cabe pensar nos pés dessas figuras pintadas pelo artista. Em nenhum dos desenhos apresentados acima e nem nos quadros da série *Nadie olvida nada* o artista pinta ou desenha figuras com pés, todas elas têm corpos que acabam com o risco da perna em aberto, sugerindo que essas figuras estejam flutuando em algum espaço ou mesmo afundadas, como em *Figura con cama* (1981) ou no quadro da série com oito mulheres de costas que contém um fundo azul, sugerindo que essas figuras pudessem estar mergulhadas na água. No contexto das ditaduras, a ideia de afundar pode ganhar um outro teor e ser relacionada então aos corpos jogados de aviões desde os voos da morte.

As figuras sem rostos, braços e também sem pés de Kuitca, cada vez menos parecem com algo humano, mas ainda assim não o deixem de ser. Uma artista argentina que pintava figuras humanas “monstrificadas” em um período próximo aos das produções citadas de Kuitca era Ana Eckell. Segundo Usubiaga (2012), suas figuras eram formas humanas zoomorfizadas, as quais faziam alusão à experiência traumática coletiva pela qual o país passava. Sobre um dos trabalhos de Eckell a autora escreve,

El chapuzón de 1984 registra um dos métodos de extermínio durante a ditadura que estavam sendo revelados à opinião pública. Um corpo amarrado cujos pés estão submersos em um balde. O balde costumava ser enchido com cimento e funcionava como um peso para levar ao fundo do Rio da Prata os corpos das vítimas que eram atiradas com vida ou mortas de aviões desde os chamados ‘voos da morte’. Ana Eckell explorou nestas e outras obras da época as relações entre o acontecimento e a narrativa visual. Suas transbordantes representações da humanidade colocada em dúvida expressavam com explícita contundência as cenas horríveis engendradas por um poder despótico⁸⁹ (USUBIAGA, 2012, p. 167, tradução nossa).

⁸⁸ “Representan el logro de más de cuarenta años de lucha por la memoria, la verdad y la justicia” (00:05:50s).

⁸⁹ “*El chapuzón* de 1984 registra uno de los métodos de extermínio durante la ditadura que se estaban develando a la opinión pública. Un cuerpo atado cuyos pies están sumergidos en un cubo. El cubo solía ser rellenado de cemento y funcionaba como peso para llevar al fondo del Río de la Plata a los cuerpos de las

Traduzido para o português, o nome do trabalho de Eckell significa “o mergulho”, traçando assim essa relação com a ideia dos corpos jogados no Rio da Prata, em um mergulho no qual os corpos não podiam voltar à superfície devido aos pés cimentados.

Não é possível afirmar que Kuitca tenha pensado em traçar uma relação com essa técnica de desaparecimento dos corpos ao pintar e desenhar suas figuras sem pés, mas mesmo assim cabe mencionar esses possíveis diálogos que surgem a partir de uma análise mais recortada dos detalhes das obras do artista. Principalmente quando pensamos nesses detalhes em meio ao contexto histórico, social e político da Argentina no período em que o artista produzia suas obras. Os pés, em alguma medida também simbolizam a liberdade desses indivíduos de circular, a qual foi cerceada pela ditadura, que controlava os corpos assim como quem circulava pelos espaços.

Figuras sem pés, braços, ou mesmo sem um corpo “preenchido” são também observadas em uma escultura sem título do argentino Roberto Aizenberg (1928-1996), feita em 2003 a partir de um esboço do artista – aqui, ao ser produzida uma obra a partir de um desenho o se faz é o movimento inverso ao de Kuitca. A escultura faz parte das obras que compõem o Parque da memória, em Buenos Aires. Ao entrar no parque a primeira escultura que avistamos é a de Aizenberg, com três figuras geométricas de pé em bronze apenas com o contorno do corpo, cujo interior é vazado. Segundo consta no *Catálogo Institucional Parque de la Memória* (2010), o vazio desses corpos marcados apenas por suas silhuetas, ou contornos, cria uma relação com o espaço que os cerca, de modo que a ausência apresentada pelo vazio desses corpos é preenchida pelo que está à frente e atrás desses corpos, como se eles pudessem ser preenchidos pelo espaço.

Ao olhar a escultura de frente – de acordo com o esboço de Aizenberg –, o que vemos preencher esses corpos é o Rio da Prata, o qual margeia todo o parque. A ausência observada no interior inexistente dessas figuras é ocupada então pela paisagem desse espaço carregado de melancolia e memória de um passado doloroso. Os corpos ausentes representados na escultura do artista, assim como o corpo humano em vida, são compostos em parte por água, no entanto a água desses corpos é uma água cheia de memória, uma água que contém os vestígios e a história de muitos dos desaparecidos da ditadura, que tiveram nas águas do Rio da Prata o seu fim. A ausência se coloca como marca fundamental nos corpos de Aizenberg,

vítimas que eran arrojados vivos o muertos desde los aviones de los llamados ‘vuelos de la muerte’. Ana Eckell exploró en estas obras y otras de la época las relaciones entre el acontecimiento y la narrativa visual. Sus desbordadas representaciones de la humanidad puesta en duda plasmaban com explícita contundência las escenas horrosas engendradas por un poder despótico” (USUBIAGA, 2012, p. 167).

que anunciam o vazio deixado pelas desapareições, sendo possível pensar na produção do artista relacionada também com a ideia de estéticas da ausência proposta nesse estudo.

Figura 30 – Roberto Aizenberg, [sem título] (2003)



Legenda: Roberto Aizenberg, [sem título], Argentina, 2003
Bronze laminado, 3,90 x 5 x 1,70 m
Fonte: Catálogo Parque da Memória

Acima é possível observar a escultura de Aizenberg com o parque e o rio ao fundo. Do lado direito da imagem, atrás da escultura com as três figuras está uma escultura sonora datada de 2011 de León Ferrari, artista argentino que teve seu filho desaparecido no período da ditadura militar. Nessa imagem também vemos a intervenção *Carteles de la memoria* (1999-2010), do Grupo de Arte Callerejo, que contém 53 placas de sinais de trânsito ao longo do parque com informações e alertas relacionados à ditadura, seguidos de pequenas placas abaixo dos sinais pendurados em cada poste com um texto completando algumas informações das placas. Essas sinalizações trazem questões como os voos da morte, o apoio da igreja às ditaduras, o ano em que se iniciou a ditadura em cada país da América do Sul, o nome de algumas operações, o número de centros clandestinos de detenção, dentre outras informações.

A escolha das esculturas presentes no parque se deu por meio de um concurso internacional convocado pela Comisión Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, Governo da cidade de Buenos Aires, Legislatura porteña e Universidade de Buenos Aires no

ano de 1999. O concurso buscava eleger para o espaço esculturas em homenagem aos detidos, desaparecidos e assassinados pelo terrorismo de Estado na Argentina, e para além dos projetos escolhidos, a comissão optou por selecionar mais seis obras de fora do concurso, que foram escolhidas de acordo com a trajetória e com o compromisso desses artistas com questões relacionadas aos direitos humanos. Dentre essas últimas obras selecionadas estava a de Roberto Aizenberg, cujo esboço havia sido doado ao parque por seus netos.

Acerca da escultura de Aizenberg, no site do Parque da memória diz que o esboço original do artista a partir do qual ela foi produzida fazia referência à sua família. Os filhos de sua companheira Matilde Herrera, chamados Martin, José e Valeria, que estava grávida, foram desaparecidos no período da ditadura militar entre os anos de 1976 e 1977. O episódio particular da história do artista é comum a muitas famílias argentinas do período, que tiveram seus filhos presos e desaparecidos nesse processo, assim, a obra do artista conecta não só a história de sua família, mas de muitas famílias dessa geração, criando uma espécie de testemunho compartilhado visto que a experiência da desapareição atravessa o passado do país.

O vazio no centro das figuras esboçadas para a escultura de Aizenberg marca a ausência dos corpos desaparecidos ao mesmo tempo que afirma sua presença, que é inapagável. Como na escultura de Cláudia Fontes – citada no capítulo anterior – que está no parque, há um jogo de presença e ausência nas figuras esvaziadas de Aizenberg, o diálogo que elas criam com o espaço do parque que é dedicado à memória e com o Rio da Prata, conhecido também como “rio-tumba”, demonstra isso. Segundo Usubiaga, “os filhos sem o pai – concebidos pelo pai em luto sem seus filhos – permanecem como um limiar de reflexão e questionamento diante daquele rio que guarda tantos enigmas incompreensíveis e dilemas não resolvidos para a história da Argentina”⁹⁰ (2008, p. 39, tradução nossa). A partir dessa obra é possível então pensar na marca da ausência dessas figuras desaparecidas retratadas por Aizenberg, que passam a ter uma presença física com seus contornos materializados em bronze.

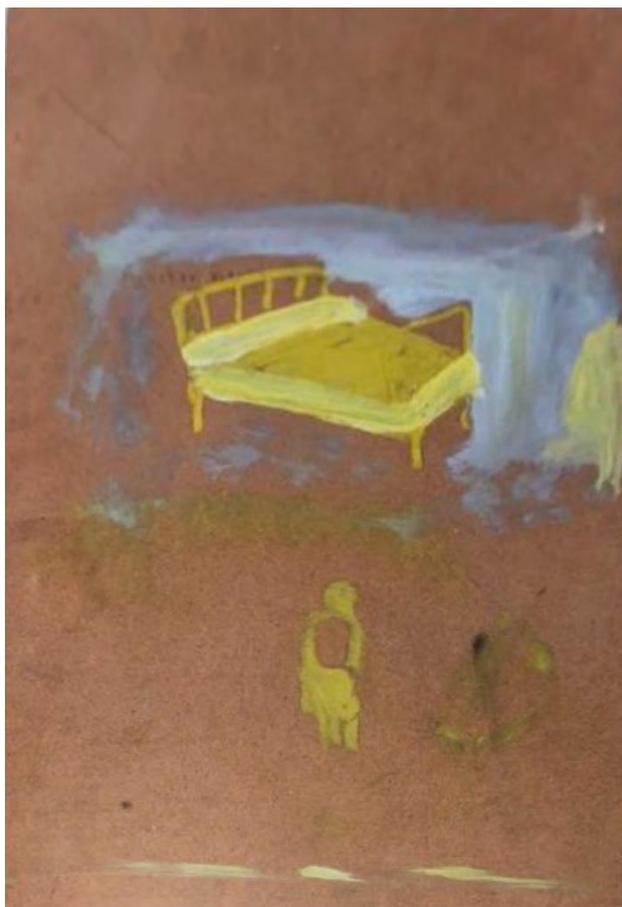
Ao esboçar a escultura com essas figuras o artista não poderia pensar que as mesmas viriam a se converter em uma escultura para o Parque da Memória, que só veio a existir anos após sua morte. Não se sabe em que local Aizenberg pensava instalar a escultura caso ela fosse realizada em vida, mas podemos afirmar que possivelmente nenhum lugar faria mais sentido que no parque com o Rio da Prata ao fundo, preenchendo esses corpos. Inundado de

⁹⁰ “los hijos sin el padre – concebidos por el padre en duelo sin sus hijos – permanecen como un umbral de reflexión e interrogación ante ese río que guarda tantos enigmas incomprensibles y dilemas irresueltos para la historia de Argentina” (USUBIAGA, 2008, p. 39).

segredos e memórias, no lugar do conteúdo desses corpos o que vemos é “o rio sem margens (*el río sin orillas*), que nas palavras de Juan José Saer poderia ser narrador da história argentina” (TRAVERSO, 2018, p. 182), e nesse caso, poderia narrar a história dos desaparecimentos.

As figuras sem um corpo preenchido, apenas com suas silhuetas marcadas, são como um signo da desapareição. Nos desenhos e na série *Nadie olvida nada* (1982) de Guillermo Kuitca, as figuras têm seus corpos marcados pelo contorno e por calças ou saias pouco definidas, as costas nunca são preenchidas, o que se enxerga dentro desses corpos é o fundo da tela ou o papel, é como se o artista nos apresentasse a figura de um corpo vazio. Abaixo é possível ver um desenho chamado *Nadie olvida nada* (1982), assim como a série de pinturas do mesmo ano.

Figura 31 – Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada* (1982)



Legenda: Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada*, Argentina, 1982
Desenho reproduzido no livro *Guillermo Kuitca: Collected Drawings: 1971–2017* (2018)
Fonte: Autora, 2018

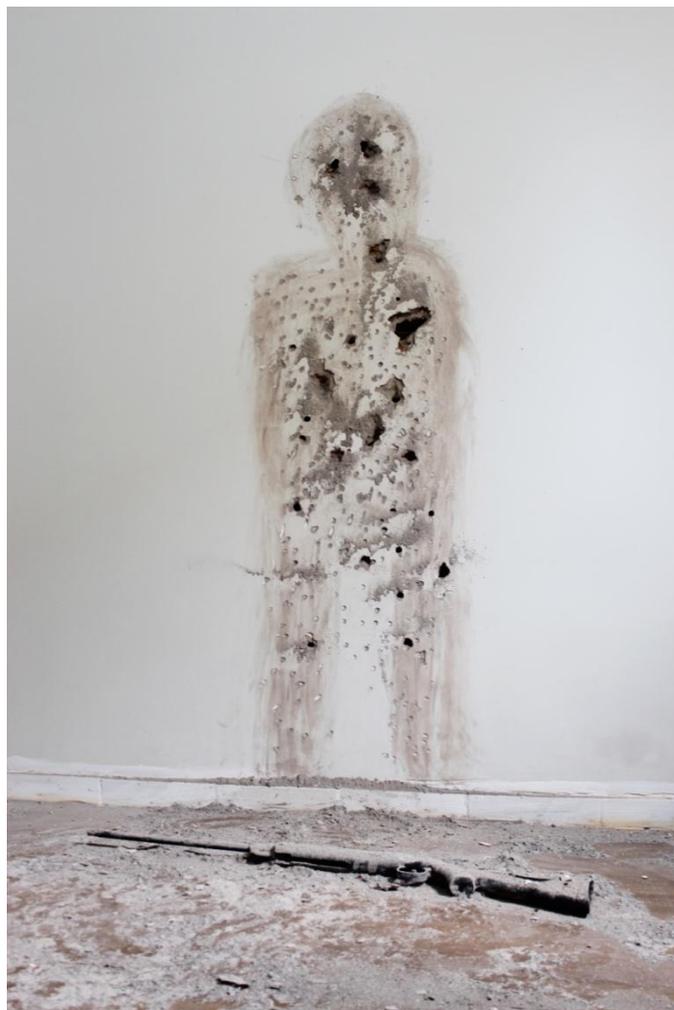
A imagem acima é uma fotografia tirada de uma página do já citado livro *Guillermo Kuitca: Collected Drawings 1971-2017* (2018) em uma visita feita ao MALBA no ano em que o livro foi lançado. No desenho de Kuitca vemos novamente as imagens que se repetem em sua série de pinturas, a cama e o corpo de costas, mas dessa vez os elementos são amarelos, em oposição a uma pintura marcante da série onde a cama está pintada em preto sobre um fundo amarelo. A figura flutuante de Kuitca tem seu corpo pouco definido, um corpo instável em meio a um cenário de solidão e desamparo. De acordo do Melendi, “as práticas de tortura, assassinato e desaparecimento perpetradas pelos regimes ditatoriais do continente [...] conceitualizam o corpo como um lugar onde se consumiria uma batalha que ultrapassaria as duas próprias margens e exibiria, nos seus fragmentos, resíduos de violência e rastros de trauma” (2017, p. 115). O artista não pinta nem desenha um corpo explicitamente torturado, violentado ou coberto de sangue, mas na forma esvaziada em que representa essas figuras estão os vestígios dessa violência.

Na série de pinturas e no desenho do artista exposto acima, a violência é apresentada de forma silenciosa através das silhuetas de corpos em estados instáveis e camas vagando no espaço. As experiências traumáticas na América Latina que resultaram no desaparecimento de milhares de pessoas no decorrer das ditaduras militares, “reconduzem a questão da memória a partir dos efeitos sobre os corpos” (MELENDI, 2017, p. 115), de modo que se torna importante nos voltarmos para esses corpos e para a maneira como são apresentados por diversos artistas para pensarmos questões relacionadas à memória e ao esquecimento. A condição desses corpos enquanto corpos ausentes, ou ausentados, devido aos processos de violência, demandam um trabalho de memória e de luto que jamais pode ser completo devido a própria ausência dessa matéria corpórea e de seus vestígios.

Pensar a maneira como alguns artistas – e aqui principalmente como Kuitca – lidam com essa ausência também é uma de nossas preocupações, sendo fundamental para esse estudo a ideia de *estéticas da ausência* para lidar com a ausência desde o vazio. Uma artista contemporânea brasileira que tem essa preocupação no cerne de suas produções é Yara Pina, que em suas obras explora os rastros da memória da violência e suas inscrições sobre os corpos violados e ausentes. Segundo informações no site da artista, suas produções transitam entre a presença e a ausência, de modo que deixam apenas os vestígios de um corpo que passou por uma experiência de violência. A impossibilidade de se obter os vestígios e os corpos dos desaparecidos faz parte da tônica das obras de Yara Pina, que procura elaborar em suas práticas artísticas a questão do desaparecimento.

Em uma de suas obras chamada *Zona de esfumaçamento* (2021), a artista traz uma silhueta em forma de mancha na parede agredida pelo cano de uma carabina, que se encontra no chão em frente à essa silhueta. A figura violentada apresentada pela artista nos remete de alguma maneira as figuras de Kuitca com suas formas indefinidas e corpos desenhados quase como uma mancha, sem braços, mãos ou mesmo pés. A figura de Yara Pina é um corpo violentado, um corpo violado pelo Estado, que praticou durante a ditadura e segue praticando até os dias de hoje uma política de morte, ou, necropolítica, como conceitua Achille Mbembe (2018). Segundo a artista em seu site, essas execuções eram desde os anos 60 o *modus operandi* da política de repressão da ditadura, que não apenas buscava combater e torturar como desaparecer com os corpos⁹¹.

Figura 32 – Yara Pina, *Zona de esfumaçamento* (2021)



Fonte: Yara Pina, *Zona de esfumaçamento*, Brasil, 2021

⁹¹ Na argentina esse *modus operandi* de extermínio e desaparecimento dos corpos consolidou o que Pilar Calveiro chama de *poder desaparecedor*, que segundo Janaína de Almeida Teles, poderia ser chamado de *poder torturador* no caso da ditadura brasileira (TELES, 2013 apud CALVEIRO, 2013).

A artista chama atenção para as marcas da violência nos corpos desses sujeitos, cujos rastros denunciam a prática de extermínio remanescente das ditaduras. A figura violentada na parede nos remete também aos paredões de fuzilamento, como em uma pintura da série *Nadie olvida nada* (1982) e na história dos oito fuzilamentos narrada por Diamela Eltit (2017b). As marcas da carabina reproduzem nesses corpos a violência que é característica do período ditatorial, mas que não cessou com o fim desses regimes, de modo que ainda hoje seguimos convivendo com uma política de terror e extermínio. Acima está uma imagem de frente para a parede onde se encontra a silhueta violentada, com a carabina à sua frente coberta por cinzas.

Yara Pina explora os rastros da violência de diferentes formas, e aposta nos vestígios deixados por essa violência. Por vezes é a própria artista que produz esses vestígios, como quando utiliza a cinza de imagens das vítimas de execuções sumárias no Brasil, em que ela incinera imagens das vítimas que foram publicadas pela imprensa e posteriormente utiliza em suas obras. Na obra acima a artista parece pintar o corpo com as próprias cinzas, que são deixadas pelo chão e em cima da arma utilizada para violentar esse corpo. Vale lembrar aqui que as cinzas também são um material frequentemente utilizado nas produções de Anselm Kiefer, conforme consta no primeiro capítulo deste estudo, em que o artista lida com questões relacionadas ao passado alemão e aos judeus que tiveram seu fim incinerados após a asfixia nas câmaras de gás dos campos de concentração.

A silhueta alvejada cria também uma espécie de corpo fantasma – como em *Kuitca* – que habita a parede, suas formas são imprecisas e a própria noção de fumaça, contida no nome da obra, traz essa familiaridade com a ideia de espectro. A imagem do espectro também nos ajuda a pensar nessas representações da ausência que se dão a partir do vazio e daquilo que já não está, conforme a ideia de estéticas da ausência. Um fantasma é um corpo de alguém que está morto, mas persiste em aparecer no presente, um corpo ausente que segue presente enquanto um espectro. É a partir então dessas figuras ausentes que os artistas que aqui mobilizamos estão tratando de questões como memória e desaparecimento.

Segundo Allan Tanioka Yzumizawa, em um artigo onde trata da obra de Yara Pina chamado *A representação da ausência nos vestígios de ação* (2020), a artista provoca debates sobre as formas de articular o visível ao trazer vestígios que denunciam uma ausência ao invés da imagem representada do corpo. Para o autor o que interessa é “quando o aspecto de uma figura representada, escapa ou não encontra um representante que dê conta de trazê-la visualmente, na tentativa errante de traçar os rastros de um irrepresentável” (2020, p. 101). Esses rastros traçados não só por Yara Pina, como pelos outros artistas mencionados ao longo

desse estudo, constituem de certa forma uma imagem do irrepresentável, tornando visível aquilo que foi apagado, ou que sofreu uma tentativa de apagamento ao longo desses processos de violência.

O corpo esfumado, instável, pouco definido, sombreado, manchado, vazio e desumanizado é a forma encontrada por esses artistas para lidar com esses corpos violentados, mortos e desaparecidos pelo terrorismo de Estado. A constituição da imagem desses corpos feita pelos artistas se dá de diferentes formas, mas todas elas partem do vazio e da ausência deixada pelas desapareições forçadas. O rastro do irrepresentável está no cerne dessas produções, que apostam nos vestígios e no vazio para denunciar a perda. O horror das ditaduras não aparece de forma explícita nessas obras, mas se apresenta em cada uma dessas produções, nos fazendo lembrar e não esquecer das atrocidades do período ditatorial, as quais muitas vezes também perduram até os dias de hoje.

Aqui, partimos da ideia do artista Guillermo Kuitca de desmontar suas obras, e buscamos fazer o mesmo com as pinturas da série *Nadie olvida nada* e com os desenhos posteriores à essa produção que trazem o elemento das camas e dos corpos. Desmontamos essas imagens de modo que fosse possível falar um pouco mais sobre os elementos que a compõem e que se repetem no repertório imagético não só de Kuitca como de outros artistas, traçando assim relações com outras produções que lidam com a questão da ausência e da desapareição. Através dessas relações construídas foi possível identificar não só em Kuitca, como em outros artistas, imagens instáveis⁹² dos corpos que passaram pela experiência de violência da desapareição. Assim, essas relações e o modo como esses artistas buscaram representar a ausência desses corpos em suas obras contribuem para o que buscamos pensar ao longo desse estudo enquanto estéticas da ausência, de modo que nos ajudam a visualizar aquilo que já não está e materializar essa ausência a partir de vestígios e do vazio que a mesma produz.

⁹² *Imágenes inestables* (USUBIAGA, 2012).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Ya hablaremos de los que duermen en una camita
cuyo colchón es un mapa que cuando nos acercamos
vemos que todos los recorridos conducen a la misma
ciudad, la tuya, que pudo ser Pringles”
(Arturo Carrera⁹³)

Os versos acima são fragmentos de um poema chamado *Camitas-Kuitca*, que em português poderia ser traduzido por algo como caminhas-Kuitca, do poeta e pintor argentino Arturo Carrera. Além de uma relação artística, Carrera possui uma relação de amizade com o pintor Guillermo Kuitca, que se tornou mais íntima no período do fim da ditadura. Em uma primeira visita à casa de Kuitca, o poeta encontrou um exemplar de seu livro *Arturo y yo*, o que de certa forma selou um duplo e mútuo encontro (USUBIAGA, 2006). A amizade dos dois vem então de um interesse de ambos pelas produções um do outro, com parcerias, influências e inspirações de longa data.

A cidade citada por Carrera no poema ao mencionar os mapas de Kuitca, cujas rotas levavam sempre a um mesmo lugar, é a cidade natal do poeta, Comandante Pringles, localizada ao sul da província de Buenos Aires. Em uma pequena busca no *google maps* foi possível encontrar algumas fotografias da pequena cidade que conta com pouco mais de vinte mil habitantes. Em uma delas havia uma intrigante construção de arquitetura art déco em ruínas, mas que ainda sustentava a palavra *matadero*, que traduzida para o português significa matadouro. Para além de uma bela imagem, chama atenção chegar até ela em um momento final da pesquisa. A ideia de um matadouro em ruínas não nos escapa de forma tão fácil.

Pensar nessa pesquisa, em todas essas produções artísticas e nos espaços de prisão e tortura que viraram espaços de memória em um momento pós ditadura talvez seja como pensar na imagem de um matadouro em ruínas. As ruínas são muito presentes no pensamento de Benjamin (2020) e ecoantes em Huyssen (2014), que fala das ruínas enquanto materializações e insistências do passado no presente, como vestígios de um passado desmoronado que não desaparece. As ruínas carregam um pouco da imagem do fantasma, que persiste em aparecer no presente ainda que seja parte de algo que está no passado. Assim também podemos pensar na ditadura, na ausência e na desaparecimento – essas violências do passado que persistem de alguma forma no nosso presente – enquanto ruínas ou vestígios de

⁹³ Fragmento do poema *Camitas-Kuitca* de Arturo Carrera, publicado em seu livro *La banca oscura de Alejandro* (CARRERA, 1996).

um período que deixou marcas e cicatrizes na história argentina e em muitas das famílias do país.

Insistir nessas persistências de um passado doloroso que se apresenta enquanto imagem de diferentes formas nesse trabalho é talvez justificar as razões desse estudo que, quase quarenta anos após o fim da ditadura na Argentina e em outros países da América Latina, segue tendo uma importância crucial em nossos tempos. A memória, assim como a história, é um campo em disputa, e o passado e a violência das ditaduras e das desapareições vem sendo ao longo desses anos muitas vezes negado e apagado, de forma que se faz necessário lembrar esse passado. Aqui trazemos imagens que cumprem esse papel, onde buscam de alguma maneira fazer um apelo à lembrança e, também, colaboram no processo de elaboração desse passado traumático.

Ao pensar em maneiras de concluir esse trabalho, imaginamos que o principal objetivo foi alcançado, ou seja, nas páginas que antecedem essa conclusão foi possível compreender e inserir a obra de Kuitca no espaço de uma produção que está totalmente atrelada ao contexto argentino, estando vinculada ao momento social, político e histórico que o país atravessava, assim como aos movimentos artísticos da época. Foi possível então conceber as obras de Kuitca enquanto imagens que tomam posição (DIDI-HUBERMAN, 2017b) em relação à experiência traumática da ditadura. Suas produções ainda que não lidem com as questões da ditadura de forma explícita não deixam de fazer referência a esse passado, mostrando de alguma forma a desintegração e a ausência deixada pela violência desse regime, seja ela nos corpos ou nas casas.

A partir de algumas leituras foi possível pensar em Kuitca para além da figura de um artista internacional, que está ligado aos movimentos artísticos que acontecem na Europa, e em como essas influências chegam e se reproduzem na Argentina. O artista não está apenas relacionado com os movimentos artísticos em voga e com o que está sendo produzido em determinado momento, Kuitca é um artista argentino que tem toda sua produção embebida e atravessada por um contexto local. Por isso, buscamos o tempo todo pensar em Kuitca entre um artista global e local, que está relacionado com questões e problemas do seu tempo/espaço, como a ditadura, os desaparecimentos dos corpos, o cerceamento do espaço público, as invasões do espaço privado das casas, ou seja, tudo aquilo que está sendo apresentado em sua série *Nadie olvida nada* (1982).

Kuitca é considerado um artista neoexpressionista – ainda que essas rotulações sejam questionadas pelo artista e por alguns teóricos – que consegue colocar a expressão de seu tempo em suas telas, onde pinta imagens da violência ditatorial do Estado argentino. As

pinturas de Kuitca se relacionam com questões da realidade da ditadura, e disso não há como fugir. Ainda que por vezes essas relações não sejam abordadas em alguns estudos sobre o artista, ele mesmo afirma que elas existem,

Em 1979, havia feito duas pinturas enormes, dois grandes trípticos, *La represa* e *La margen*, onde a marca política era bastante explícita. *La margen*, por exemplo, continha uma série de números escritos que podiam ser desaparecidos, uma bandeira argentina quebrada que se enrolada em um corpo mutilado. Eu também tinha feito aquele trabalho que está na casa dos meus pais, apenas a numeração do 1 a 30.000. A obra era, sem dúvida, uma resposta política. É verdade que os personagens de costas e as camas vazias que vieram depois sempre tiveram um eco da situação política, mas muito menos explícita⁹⁴ (KUITCA, 1998, p. 233, tradução nossa).

Conforme diz o artista, suas pinturas sempre tiveram um eco da situação política, mesmo que em um momento isso não fosse feito de uma maneira explícita. Muitas de suas pinturas são alegóricas, e a partir disso vale pensar em Didi-Huberman (2013) quando o mesmo fala da relação da pintura com o seu tempo, de modo que em cada tempo se enxerga a pintura de uma maneira, onde as imagens se tornam construções de memória.

Observar as pinturas da série *Nadie olvida nada* e alguns de seus trabalhos relacionados a questões da ditadura na década de 1980 é diferente de observar essas pinturas no presente. O exercício que buscamos fazer foi o de construir e apresentar ao longo do texto referências do campo histórico e do campo das artes daquele período, de modo que hoje possamos observar essas pinturas com um olhar capaz de relacionar com as condições da época em que foram produzidas. Talvez em uma tentativa de reconduzir nosso olhar para aquele contexto a fim conseguir enxergar essas pinturas de Kuitca como parte de uma de pintura política, que mesmo não sendo explícita, consegue dialogar com as questões políticas, sociais e artísticas da Argentina.

Aqui os trabalhos de Kuitca são pensados como produções que tem uma relação com o luto, que estão produzindo um trabalho de memória, e que ajudam na elaboração desse passado traumático e no processo de não esquecimento desse passado. Dessa forma, cabe pensar também na relação da pesquisa com as questões traumáticas de um passado doloroso que ainda é presente. Talvez este seja o ponto de maior fragilidade, não no sentido teórico, mas de uma fragilidade da própria escrita, onde por vezes a carga de uma emoção pessoal se faz presente, afinal, esse é um tema que nos toca e afeta. O passado da ditadura deixou

⁹⁴ “En el 79, había hecho dos enormes pinturas, dos grandes trípticos, *La represa* y *La margen*, donde la marca política era bastante explícita. *La margen*, por ejemplo, tenía una serie de números escritos que podían ser desaparecidos, una bandera argentina rota que se enrollaba con un cuerpo mutilado. También había hecho esa obra que está en la casa de mis padres, sólo la numeración del 1 al 30.000. La obra era sin duda una respuesta política. Es cierto que los personajes de espalda y las camas vacías que vinieron después siempre tuvieron un eco de la situación política, pero mucho menos explícito” (KUITCA, 1998, p. 233).

inúmeros vestígios, ausências e ruínas que temos que lidar em nosso presente, de modo que escrever sobre essas questões é também um trabalho de memória e de elaborações do luto que envolve a dor.

Resgatar a obra de Kuitca parte do ensejo não apenas de abordar a produção do artista e vinculá-la com outras produções, mas de pensar nas questões com que ele se relaciona, na forma como representa os corpos e a ausência, e em como isso pode dialogar com outros artista e obras, não só da Argentina, mas de outros países como o Brasil, Chile, Colômbia, entre outros. Não buscamos aqui fazer uma apresentação do pintor com um caráter biográfico, contando sua trajetória desde quando criança, suas primeiras exposições, etc., e sim traçando as vinculações do pintor com o campo da história da arte. Pensamos Kuitca então a partir das questões que ele traz em suas produções, mencionando algumas de suas exposições e obras ao longo desse estudo.

Por fim, buscamos fazer um trabalho que atrelasse a produção de Kuitca ao problema da ausência e das desapareções, e que pudesse contribuir no campo teórico das artes. Essa contribuição se dá na forma da proposição da ideia de estéticas da ausência, a qual pensamos que pode auxiliar na interpretação de algumas obras de Guillermo Kuitca assim como de outros artistas que lidam em suas produções com as ditaduras e as desapareções. Instigados por questões como a maneira como são representados os corpos desaparecidos, que não são encontrados e que foram apagados da história, sugerimos pensar nas formas de como o vazio e a ausência são utilizados e apresentados por alguns artistas. A Argentina é marcada pelo signo da ausência, a ditadura e a violência desse regime deixaram ausências irreparáveis na vida de pessoas, famílias, nos espaços e nas casas. Com a ideia de estéticas da ausência propomos falar dessa ausência e da desapareção desde o vazio, do inimaginável, assim como faz Kuitca em sua série de quadros *Nadie olvida nada*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARIAS, Mariana. Entrevista a Guillermo Kuitca – Conversaciones. In: *La Nación*. Vídeo. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hn21hPJoJVk>. Acesso em: 30 jun. 2021.

BARRIENDOS, Joaquim. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*. Dossiê: Giro decolonial I: Artes visuais, arquiteturas e visualidades, v. 3 n. 1, p. 38-56, 2019.

BARROS A., Cesar. *Desaparición, danza, insistencia: variaciones de la cueca sola*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL TRANS-IN-CORPORADOS: CONSTRUINDO REDES PARA A INTERNACIONALIZAÇÃO DA PESQUISA EM DANÇA, 1., Rio de Janeiro, 2017. *Anais...*[S.l.: s.n., 2017].

BECCE, Sonia. *Guillermo Kuitca*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.

BECCE, Sonia. Asuntos Curatoriales. In: *Guillermo Kuitca Obras 1982/2002*. Buenos Aires, MALBA, p. 59-67, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. Edição crítica. Organização e Tradução Márcio Seligmann-Silva e Adalberto Müller. São Paulo: alameda, 2020.

BEVERNAGE, Berber. *História, Memória e violência de estado: tempo e justiça*. Serra: Editora Milfontes/ Mariana: SBTHH, 2018.

BUENOS AIRES CIUDAD. *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*. Disponível em: <https://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/monumento-las-victimas-del-terrorismo-de-estado>. Acesso em: 21 jul. 2020.

CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento : os campos de concentração na Argentina*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

CATÁLOGO INSTITUCIONAL. *Catálogo Institucional Parque de la Memoria – Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*. Buenos Aires. 2010. Disponível em: https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/pdm_catalogo_2010. Acesso em: 20 jun. 2021.

CELAN, Paul. Fuga da morte. In: *Poemas*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1977.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. [S.l.]: Princeton University Press, 2007.

DANZIGER, Leila. Imagens e espaços da melancolia: W. G. Sebald e Anselm Kiefer. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, n.10, p. 127-146, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017a.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017b.

EL BOTON de nácar. Direção de Patricio Guzmán. Produção de Renate Sachse. Produção de Atacama Production. Fotografia de Katell Djian, Patricio Guzmán, David Bravo, Yves de Peretti, Patricio Lanfranco, Raúl Beas. Montagem de Emmanuelle Joly. Música de Miranda & Tobar, Hughes Maréchal. Chile, 2015. (82 min.).

ELBAOR, Caroline. Anselm Kiefer's 'Walhalla' Is the Powerful Image of War and Destruction Our Politicians Need to See The massive exhibition imbues the viewer with a sense of mythological doom. *Artnet news*, Nova York, 24 nov. 2016. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/anselm-kiefer-walhalla-white-cube-review-760685>. Acesso em: 16 abr. 2021.

ELTIT, Diamela. *Jamais o fogo nunca*. Belo Horizonte: Relicário, 2017a.

ELTIT, Diamela. *A máquina Pinochet e outros ensaios*. São Paulo: e-galaxia, 2017b.

FOSTER, Hall. et al. *Arte desde 1900 / Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madri: Ediciones Akal Sa, 2006.

GAFFOGLIO, Lorelay. Guillermo Kuitca: un artista consagrado. *In: La Nación*. Buenos Aires, 30 dez. 2003. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/guillermo-kuitca-un-artista-consagrado-nid559535/>. Acesso em: 16 abr. 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 31-53.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GATTI, Gabriel. *El detenido-desaparecido: narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones trilce, 2008.

GATTI, Gabriel. Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). *Confines de relaciones internacionales y ciencia política*. Nuevo León, v. 1, n. 4, p. 27-37, ago. 2006.

GATTI, Gabriel. Para un concepto científico de desaparición *In: Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 2017. p. 13-32.

GATTI, Gabriel. et al. Regreso al vacío: sobre ausencia y desaparición social. *Oñati Socio-legal Series*, v. 9, n. 2, p. 183-197, 2019. La desaparición forzada de personas: circulación transnacional y usos sociales de una categoría de los derechos humanos [online].

GERALDO, Sheila Cabo. Memória: exigência e resistência. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 27., 2018,

São Paulo. *Anais....* São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2018. p. 3732-3742.

GERMANO, Beta. Modernismo e América Latina. In: *Arte que acontece*. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/modernismo-e-america-latina>. Acesso em: 5 jun. 2021.

HANNUD, Giancarlo; KUITCA, Guillermo. *Guillermo Kuitca: filosofia para princesa*. Curadoria Giancarlo Hannud ; textos de Giancarlo Hannud *et al.* São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2014.

HERKENHOFF, Paulo. La Pintura de Guillermo Kuitca. In: *Guillermo Kuitca Obras 1982/2002*. Buenos Aires, MALBA, 2003. p. 15-57.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. El Parque de la Memoria. The Art and Politics of Memory. *DRCLASNEWS*, Cambridge, inverno/primavera 2001.

IRAZUZTA, Ignacio. Buscar como investigar: prácticas de búsqueda en el mundo de la desaparición en México. *Sociología Y Tecnología*, Espanha, v. 10, n.1, p. 94-116, 2020. Universidad de Valladolid.

IRAZUZTA, Ignacio; PERIS, Jaume; RODRÍGUEZ MAESO, Silvia. Políticas de aparición/desaparición. *Oñati Socio-legal Series: La desaparición forzada de personas: circulación transnacional y usos sociales de una categoría de los derechos humanos*, [online], v. 9, n. 2, p. 155-168, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KUITCA en Malba. Buenos Aires: MALBA, 2003. Vídeo em quatro partes (13min; 15min; 10min; 10min). Disponível em: <https://www.youtube.com/user/GKuitcastudio/videos>. Acesso em: 30 jun. 2021.

KUITCA, Guillermo; SPERANZA, Graciela. *Guillermo Kuitca. Obras 1982 - 1998. Conversaciones con Graciela Speranza*. Santafé de Bogotá: Editora Norma, 1998.

KÜLTUR BÜRO BUENOS AIRES (Editora). *Kuitca – video libro*. 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/304214311>. Acesso em: 30 jun. 2021.

KÜLTUR BÜRO BUENOS AIRES (Editora). *Guillermo Kuitca Collected Drawings 1971-2017*. Buenos Aires. 2018. Disponível em: <https://www.kbb.org.es/en/work/guillermo-kuitca-collected-drawings-1971-2017-2/>. Acesso em: 30 jun. 2021.

LA NOSTALGIA de la luz. Direção, roteiro e narração de Patricio Guzmán. Produção de Renate Sachse, Meike Martens, Cristóbal Vicente. Fotografia de Katell Dijian. Montagem de Patricio Guzmán e Emmanuelle Joly. Som de Freddy González. Música de Miranda & Tobar. Chile, EUA, Alemanha, Espanha, França, 2010. (90 minutos).

LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. Trad.: O. Barahona y U. Doyhamboure. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

LONGONI, Ana. “Vanguardia” y “revolución”, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. *Revista Brumaria*, n. 8 (arte y revolución), primavera, 2007.

LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo. *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

LONGONI, Ana. Los desaparecidos em la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008). In: CRENZEL, Emilio (coord.). *Fotos y siluetas: dos estratégias contrastantes em la representación de los desaparecidos*. Buenos Aires: Biblio, 2010.

MAESTRIPIERI, Eduardo. Memoria y paisaje. In: *Catálogo Institucional Parque de la Memória – Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*. Governo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010, p. 31-45. Disponível em: https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/pdm_catalogo_2010. Acesso em: 28 jul. 2020.

MARTÍNEZ, María. Cuentas, registros y rescates: prácticas de conteo (y búsqueda) de víctimas de trata con fines de explotación sexual. *Sociología Y Tecnociencia*, Espanha, v. 10, n. 1, p. 25-45, 2020. Universidad de Valladolid.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MESQUITA, André. *Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência*. São Paulo: Edição do autor, 2015.

MONTEIRO, Andressa. Exposição: A solidão segundo Guillermo Kuitca. *Revista O Grito!* São Paulo, 5 dez. 2014. Disponível em: <http://revistaogrito.com/expo-guillermo-kuitca-sp/>. Acesso em: 17 jun. 2020.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *La consagración de la Primavera, Guillemro Kuitca, 1983*. Disponível em: <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/9198/>. Acesso em: 30 jun. 2021.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Sin título, Guillermo Kuitca, 1995*. Disponível em: <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/9820/>. Acesso em 30 jun. 2021.

MUSEO SITIO DE MEMORIA ESMA. *Postulación del Museo Sitio de Memoria ESMA a Patrimonio Mundial de UNESCO*. Buenos Aires. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tbmvmfxoGjY&t=101s>. Acesso em: 30 jun. 2021.

NAME, Daniela. A arte da distância: Guillermo Kuita, maior nome da pintura contemporânea argentina, inaugura mostra no HO. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1999. Disponível em:

<https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=199019990407>. Acesso em: 16 abr. 2021.

PARQUE DE LA MEMORIA. *Sin Título Roberto Aizenberg*. Buenos Aires. Disponível em: <https://parquedelamemoria.org.ar/sin-titulo/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

PHILLIPS, Sam. ...*Isms. Understanding modern art*. New York: Universe Publishing, 2012.

PITA, Antonio. El duelo colectivo de Doris Salcedo. *El País*, Segnovia, 24 set. 2017. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2017/09/24/actualidad/1506279543_990680.html. Acesso em: 21 jul. 2020.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 15, 2007.

SÁBATO, Ernesto (org.). *Nunca mais*. Informe da Comissão Nacional Sobre Desaparecimento de Pessoas na Argentina. Porto Alegre: L&PM, 1984.

SAMUELS, A. J. Guillermo Kuitca: The map is more interesting than the territory. *Culture Trip*, Londres, 8 nov. 2016. Disponível em: <https://theculturetrip.com/south-america/argentina/articles/guillermo-kuitca-the-map-is-more-interesting-than-the-territory/>. Acesso em: 17 ago. 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SCHINDEL, Estela. Ghosts and compañeros: haunting stories and the quest for justice around Argentina's former terror sites. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*. Universität Konstanz, Konstanz, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n.1, p. 65-82, 2008.

SINAY, Javier. ¿Quién es el niño que camina sobre las aguas del Río de la Plata? *RED/ACCIÓN*, Buenos Aires, 2018. Disponível em: <https://www.redaccion.com.ar/quien-es-el-nino-que-camina-sobre-las-aguas-del-rio-de-la-plata/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

TASSÍN, Étienne. La desaparición en las sociedades liberales. In: *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 2017. p. 99-117.

USUBIAGA, Viviana. Arturo y ellos: diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina. In: *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.

USUBIAGA, Viviana. Contemplando la obra de Roberto Aizenberg: La vigencia de un artista anacrónico. In: *Premio Bienal MNBA/Barón para el Estudio de la Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2008. p. 8-39.

USUBIAGA, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

USUBIAGA, Viviana. Siete últimas canciones – De la serie homónima, 1986 (Ficha técnica). *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*. Buenos Aires, c2021. Disponível em: <https://coleccion.malba.org.ar/siete-ultimas-canciones-de-la-serie-homonima/>. Acesso em: 10 maio 2021.

VAJAY, Sigismond de (ed.). *Guillermo Kuitca, collected drawings 1971-2017*. Buenos Aires: KBB, 2018.

VICARÍA DE LA SOLIDARIEDAD. *Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaria de la Solidaridad*. Disponível em: <http://www.vicariadelasolidaridad.cl/>. Acesso em: 21 jul. 2020.

WIDHOLM, Julie Rodrigues. Presenting Absence: The Work of Doris Salcedo. *Museum of Contemporary Art Chicago*. Chicago, 2015. Disponível em: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/texts/presenting-absence/index.html>. Acesso em: 21 jul. 2020.

YARA PINA. *Yara Pina bio*. 2018. Disponível em: <https://www.yarapina.com/bio>. Acesso em: 20 jun. 2021.

YARA PINA. *Zona de esfumaçamento*. 2021. Disponível em: <https://www.yarapina.com/zona-esfumaçada-2021>. Acesso em: 20 jun. 2021.

YEGUAS DEL APOCALIPSIS. *La conquista de américa, 1989*. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

YZYMIZAWA, Allan Tanioka. A representação da ausência nos vestígios de ação. *Revista ARA*, São Paulo, v. 9, n. 9, Primavera/Verão 2020.