

Arte Pública e Modernidade: uma outra narrativa

Marcondes, Maria José de Azevedo

Departamento de Artes Plásticas

Instituto de Artes

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

Rua Elis Regina, 50 – Cidade Universitária

Campinas, Brasil - CEP: 13083-854

Email: m.marcondeth@iar.unicamp.br

Resumo

O artigo analisa obras de arte pública realizadas e implantadas nas décadas de 30 a 50 do século XX, em cidades latino-americanas - São Paulo, México e Buenos Aires; as quais se constituem em obras artísticas emblemáticas da instauração da modernidade nas citadas cidades. Tratam-se das esculturas – “Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret (implantação - 1953), “Torres de Satélite”, de Luis Barragán e Mathias Goeritz (implantação - 1958) e “Obelisco”, de Alberto Prebisch (implantação - 1936); obras artísticas inscritas e protegidas como patrimônio cultural em diferentes esferas institucionais. O artigo apresenta as referências estéticas e o contexto histórico - social das citadas obras e discute as narrativas contemporâneas acerca dessas obras na perspectiva de uma nova escrita da historiografia das artes visuais. A análise incorpora fundamentalmente o referencial teórico que podemos denominar “modernidade revisada”, circunscrevendo – o com os aportes dos conceitos de transferência cultural e circularidade cultural; os quais buscam a integração de saberes das culturas tradicionais e vernaculares com a erudita. Conclui-se que as obras dos artistas e arquitetos Victor Brecheret, de Luis Barragán, de Mathias Goeritz e de Alberto Prebisch apontam diferentes narrativas na contemporaneidade, embora, essas três obras foram consideradas na historiografia como instauradoras da modernidade nas respectivas cidades.

Palavras – Chave: *Arte Pública, Modernidade, Decolonial, Vernacular*

The article analyzes works of public art created and implanted in the decades of 30 to 50 of century XX, in the Latin American cities - São Paulo, Mexico, and Buenos Aires; which constitute emblematic artistic works of the instauration of the modernity in the mentioned cities. These are the sculptures - “Monument to the Flags,” by Victor Brecheret (implantation - 1953), “Torres de Satellite” by Luis Barragán and Mathias Goeritz (implantation - 1958) and Alberto Prebisch’s “Obelisco” (implantation - 1936) ; artistic works inscribed and protected as cultural patrimony in different institutional spheres. The article presents the aesthetic references and the historical - social context of the mentioned works and discusses the contemporary narratives about these works in the perspective of new writing of the historiography of the visual arts. The analysis incorporates the theoretical reference that we can call “revised modernity,” circumscribing it with the contributions of the concepts of cultural transference and cultural circularity; which seek the integration of knowledge of traditional and vernacular cultures with the erudite. The objective is also to discuss the complexity of the notions - modernity and coloniality - through visual and symbolic readings, erased or alive, according to an analysis carried out in a decolonial perspective of culture. It is concluded that the works of the artists and architects Victor Brecheret, Luis Barragán, Mathias Goeritz, and Alberto Prebisch point out different narratives in contemporary times, although these three works were considered in historiography as establishing modernity in the respective cities.

1 - Introdução

Este artigo tem por objetivo principal a análise de obras artísticas públicas urbanas nas cidades de São Paulo, México e Buenos Aires, as quais contaram como princípio instaurador o tema da celebração de eventos históricos comemorativos - no caso das cidades de Buenos Aires e São Paulo - e, para a implantação da escultura Torres de Satélite o princípio foi o de traduzir uma cidade moderna, em um novo vetor de expansão urbano e sócio - cultural, em contraposição aos territórios marcados por períodos de colonização na região metropolitana da cidade de México.

No texto buscamos analisar essas obras artísticas no âmbito do pensamento contemporâneo que incorpora o referencial teórico que podemos denominar “modernidade revisada”, circunscrevendo – o em um quadro teórico de nova escrita da história cultural, com os aportes dos conceitos de transferência cultural e circularidade cultural, conceitos desenvolvidos, por autores como Peter Burke (1995) com os quais dialogaremos com o tema da migração de artistas, arquitetos e paisagistas entre os dois lados do Atlântico e na integração de saberes das culturas tradicionais e vernaculares com a erudita, o que podemos evidenciar criticamente nas citadas obras.

Objetiva-se, também, discutir a complexidade das noções - modernidade e colonidade, através de leituras visuais e simbólicas, apagadas ou vivas; conforme análise realizada em uma perspectiva decolonial da cultura. Neste sentido, busca-se ampliar a abordagem crítica dessas esculturas, superando as narrativas colonizadoras eurocentristas existentes de forma contínua e estrutural - mesmo após os processos de independência política – e, interpretando elementos pré-coloniais remanescentes.

O conceito de colonialidade” é utilizado neste artigo segundo a definição do autor Aníbal Quijano., o qual interpretou o complexo cultural - “modernidade e racionalidade europeia” - enquanto um paradigma que tornou possível omitir a referência ao outro, fora do contexto europeu; tornando invisível a ordem colonial como totalidade excluída do campo hegemônico (Quijano, 1992).

No âmbito das referências teóricas do grupo latino-americano “Modernidade/Colonidade” destacamos,

também, as teses do “decolonialismo”, tal como proposto pelo autor Walter Mignolo, autor que considera:

“A configuração da modernidade na Europa e da colonialidade no resto do mundo (com exceções, por certo, como é o caso da Irlanda), foi a imagem hegemônica sustentada na colonialidade do poder que torna difícil pensar que não pode haver modernidade sem colonialidade; que é constitutiva da modernidade, e não derivativa. O imaginário do mundo moderno/colonial surgiu da complexa articulação de forças, de vozes escutadas ou apagadas, de memórias compactas ou fraturadas, de histórias contadas de um só lado, que suprimiram outras memórias, e de histórias que se contaram e se contam levando-se em conta a duplicidade de consciência que a consciência colonial gera”. (Mignolo, 2005 ,pp.75-76, tradução nossa).¹

O pensamento de Serge Gruzinski , historiador francês , também contribuiu na leitura das obras - “Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, “Torres de Satélite”, de Luis Barragán e Mathias Goeritz e “Obelisco”, de Alberto Prebisch – através da análise das imagens e da escrita como instrumentos de dominação ou de resistência (GRUZINSKI, 1992).

Cabe também acrescentar que a construção de distintas narrativas dessas obras, certamente, é possível pelo conceito de “lugares da memória” de Pierre Nora, segundo o qual “(..) há tantas memórias, quantos grupos existem; que ela é por natureza múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada (..) ” (Nora, 1997, 75).

O projeto da escultura pública “ Obelisco” – a estrutura abstrata e geométrica projetada por Alberto Prebisch, em Buenos Aires, para comemorar o Quarto Centenário da cidade - e os projetos de requalificação paisagística da Plaza de la República, por sua monumentalidade e espacialidade tornaram –se símbolos da modernidade argentina e inscrevem-se no imaginário urbano com essa perspectiva cultural.

Alberto Prebisch atuou como intermediário entre uma cultura europeia e cultura latino-americana, tendo permanecido um período em Paris em contato com as vanguardas transitando entre pintores, arquitetos e escritores, na década de vinte. Posteriormente, realizou viagens para a capital americana (Washington), portanto,

o tema das migrações na obra deste artista e arquiteto, a circulação de ideias, de obras e exposições perpassam sua formação e atuação no modernismo, questão e estratégia metodológica que utilizaremos na análise desta obra.

A obra pública “Monumento às Bandeiras” de Victor Brecheret (implantação -1953), foi proposta pelo escultor em 1936, remontando o tema dessa escultura ao encontro de Brecheret com o chamado grupo dos modernistas na década de 20 e concluído a implantação do projeto, somente em 1953, no período das comemorações do Quarto Centenário da cidade de São Paulo. O tema da escultura – homenagem aos bandeirantes – foi sugerido à Brecheret pelo escritor modernista Menotti del Picchia, na década de 20 sugerindo uma homenagem ao “povo paulista” no centenário da Independência (1922).

Existe uma grande fortuna crítica sobre a obra de Brecheret, especialmente, sobre a escultura “Monumento às Bandeiras”. Entretanto, nosso propósito neste artigo é o enfocar essa obra na perspectiva dos estudos “decoloniais”, como tem sido proposto por Mignolo (2005), face à presença do tema do indigenismo na obra desse artista.

A escultura “Torres de Satélite” projeto de Luis Barragán e Mathias Goeritz, implantada em Naucalpan, México, em 1958, “representa um emblema do progresso e uma celebração da vitalidade de uma capital em expansão. Urbanisticamente, as torres definiram o novo desenvolvimento para o vetor noroeste da região e tornaram-se o símbolo da metrópole moderna”, como expõe Fernanda Canales (2015).

Os deslocamentos do historiador e crítico de arte alemão Mathias Goeritz por diversos países da Europa, África e América Latina até erradicar-se na cidade do México delimitaram o contexto da obra de Goeritz muito distintos do conceito de modernidade e modernismo de caráter universal, contemplando outras leituras e narrativas na contemporaneidade. O arquiteto Luis Barragán igualmente realizará uma obra com diferentes matizes do modernismo de caráter universal. Neste sentido que apontamos na análise outras narrativas para a inserção da obra pública Torres de Satélite” na contemporaneidade.

A proposta da escultura pública “Obelisco” foi uma iniciativa da municipalidade direcionada ao arquiteto e crítico de arte e arquitetura Alberto Prebisch para marcar as comemorações da fundação da cidade de Buenos Aires. Conforme exposto anteriormente, o arquiteto Prebisch atuou como intermediário entre uma cultura europeia e cultura latino-americana, transitando entre pintores, arquitetos e escritores na década de 20 do século XX.

Prebisch é considerado o precursor da arquitetura moderna na Argentina, com uma obra amplamente documentada, expressando-se, como crítico de arte e arquitetura em diversos artigos nas Revistas vanguardistas “Sur” e “Martin Fierro”, nesta última publicação integrou o corpo editorial. A autora Novick, (1998) divide a obra de Prebisch em quatro fases (entre as décadas de 20 a 60), destacando-se nos anos 30 seu direcionamento compositivo geométrico, no qual destacam-se o projeto do Obelisco – a estrutura abstrata e geométrica que projetou para comemorar o Quarto Centenário da cidade do Buenos Aires - e os projetos de requalificação paisagística da Plaza de la República. De acordo com a autora Alícia Novick, “Mas globalmente, se buscava um novo centro para a refundação da cidade, ainda que, em realidade o Obelisco era um entre outros empreendimentos imaginados para festejar o aniversário da fundação” (Novick, 1998, tradução nossa)

A obra foi implantada no centro da Plaza de la República, a partir da qual irradiavam eixos viários no âmbito de um amplo programa de políticas urbanas para as comemorações do IV Centenário da cidade de Buenos Aires. O Obelisco trata-se de uma estrutura oca de concreto armado revestida de pedras brancas calcárias originárias da região de Córdoba, Argentina, com altura de 67,50 metros, largura de 7 metros na sua base e 3,5 metros na parte superior, centrada na Plaza de la Republica.

A narrativa construída no período, entretanto é paradoxal. A obra de arte pública foi inserida no contexto da modernidade, no destino desta obra para uma cidade – Buenos Aires – moderna, através da inserção no contexto e no imaginário urbano de uma forma pura, não figurativa. Cabe destacar o contato de Prebisch, assinalado anteriormente, com as vanguardas europeias e no seu retorno a Buenos Aires com o ambiente cultural

formado por um denso circuito hegemônico com artistas e escritores, entre outros em torno da instauração da modernidade na capital portenha, cuja expressão pode ser visualizada nas publicações da Revista Sur da década de 30, editada por Vitoria Ocampo: Abstração, verdade, pureza - são os adjetivos que empregam os defensores desta obra, enquanto, portadores das premissas da verdade do “movimento moderno”, conforme Novick (1998), mesmo considerando o revestimento da escultura com calcário distante do concreto em seu estado bruto e aparente.

O Obelisco, entretanto, resultou em uma obra monumental, assemelhando-se aos espaços barrocos. O arquiteto Fabio Grementieri (1998) considera que a viagem de Prebisch aos Estados Unidos certamente deixou ressonâncias nas suas obras, pois para esse arquiteto a resolução formal da escultura Obelisco contém influências da viagem ao citado país, realizada em 1933. De fato, podemos tributar nos seus deslocamentos e traduções de obras visitadas neste país aspectos formais e estéticos, a exemplo do espaço público projetado pelo arquiteto e engenheiro civil francês Charles L'Enfant, no início do século XIX no “Mall” de Washington com a escultura projetada pelo arquiteto Robert Mills posteriormente.

A instauração de uma Buenos Aires moderna na década de 30 do século XX buscou contrapor-se ao período compreendido entre o final do século XIX até a década de 20, no qual se buscou na formação cultural da Argentina uma “identidade nacional” nas artes e na cultura de um modo geral. Rodrigo Viñuales (2002) pesquisou a importância do tema do indigenismo e das culturas tradicionais na história da arte argentina no período supramencionado, concluindo que houve um declive das artes tradicionais nos anos 20 (século XX). Esse autor atribui o declínio do indigenismo nas artes visuais em várias regiões do país, sobretudo, em Buenos Aires “com a irrupção na Argentina das correntes puristas vindas desde a Europa, a ação de notáveis críticos como o arquiteto Alberto Prebisch, ávido detrator da ornamentação e do próprio esgotamento de fórmulas do indigenismo, o movimento foi perdendo terreno de forma paulatina, em torno de 1930 (Viñuales, 2002, p. 5).

Em textos mais recentes encontramos análises que buscam dar conta da diversidade de manifestações da

arte na Argentina, como o autor Pablo Fasce (2018) o qual contesta a polarização em narrativas sobre a arte argentina do século XX entre as experiências e linguagens formais das vanguardas modernas europeias e outra ligada a tradição e de caráter atrasado. Para Fasce:

“As investigações relativizaram aquela polaridade e assinalaram que as obras artísticas vinculadas ao nativo formaram parte de programas mais amplos de modernização da cultura local. Dentro deste vasto campo de problemas, me interessa definir e descobrir os matizes de um dos núcleos temáticos mais importantes da época: os imaginários estéticos sobre o noroeste argentino.” (Fasce, 2018).

3 - Monumento às Bandeiras: modernidade e o pensamento decolonial

A implantação do projeto da obra pública “Monumento às Bandeiras” do escultor Victor Brecheret teve um longo percurso, desde a elaboração da maquete e esboços iniciais com a proposta gestada no âmbito do movimento modernista, para a Semana de Arte Moderna, em 1922 - ano de celebração do I Centenário da Independência do Brasil - até a sua implantação em 1953, no âmbito das comemorações do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo.

A proposta inicial foi resultante de seu encontro com o Grupo Modernista da Semana de 22 constituído pelo escritores e críticos Oswald de Andrade, Mario de Andrade, as artistas plásticas Tarsila do Amaral e Anta Mafaloti, entre outros. A sugestão para a criação de uma escultura destinada a homenagear os bandeirantes paulistas partiu do escritor Menotti del Picchia, de acordo com os estudos realizados no Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat, 1986) e na bibliografia referencial deste artigo (Peccinni, 2004, 2012).

As obras iniciaram-se em 1936, com a indicação do espaço para a implantação do monumento. Em 1937, sua base foi preparada em laje de concreto róseo e, os serviços de cantaria, em granito gris, em um espaço urbano constituído por muitas áreas e equipamentos públicos, gerando generosos espaços verdes livres e o

próprio parque do Ibirapuera ao lado, somado ao plano de avenidas executado no entorno na época; circunstâncias essas que conferiram grande visibilidade e visualidade da obra no contexto urbano.

O processo para a implantação foi longo, vários fatores colaboraram para o atraso das obras, tais como a redução das verbas durante a Segunda Guerra Mundial e o posterior desinteresse do governo do Estado, face às sucessivas mudanças na gestão pública. Posteriormente, o Governo do Estado de São Paulo transferiu para à esfera da municipalidade a responsabilidade da conclusão do monumento (1943), que foi inaugurado em 25/1/53, data da fundação da cidade; porém um ano antes das celebrações do IV Centenário e, em 1986, foi inscrito na listagem dos bens patrimoniais de São Paulo (Condephaat, 1984).

A escultura trata-se de uma obra em um bloco compacto esculpido em granito, com a temática em homenagem à saga dos bandeirantes, com cerca de 11m de altura total por 8,40m de largura e 43,80m de profundidade, a obra está posicionada no eixo sudeste - noroeste, no sentido de entrada das bandeiras sertanistas em busca de terras no interior. São retratadas figuras como as etnias branca (português), índios, negros e de ascendência branca e indígena (mamelucos) empurrando uma canoa para as expedições fluviais.

Ao redor do pedestal, há várias inscrições no granito. Na face frontal do pedestal, um mapa do Brasil mostra os percursos que os bandeirantes realizaram pelo interior do país e o nome dos principais bandeirantes, desenhado por Affonso de E. Taunay. Na face lateral esquerda do pedestal, outra placa em granito polido traz a inscrição um texto do poeta Cassiano Ricardo e na base de Guilherme de Almeida, contendo as frases: “Glória aos heróis que traçaram o nosso destino na geografia do mundo livre, sem eles o Brasil não seria grande como é”. Na face lateral direita da base da escultura, lê-se: Brandiram achas e empurraram quilhas vergando a vertical de Tordesilhas (do escritor Guilherme de Almeida), segundo documentos do Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo (Condephaat, 1984).

Victor Brecheret constituiu-se em importante precursor da Semana de Arte Moderna de 22 no campo das artes visuais na escultura, assim como Anita Malfatti na pintura. Em sua

formação artística na Itália teve o contato e aprendizado com as bases clássicas da escultura greco-romana e dos escultores modernos até seu retorno ao Brasil. Para a crítica de arte Piccinini (2012) os modernistas Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Menotti del Picchia, entre outros “foram atraídos pelas obras monumentais de forte e dramática expressão, os jovens futuristas converteram Brecheret em elemento polarizador das inquietações e anseios dos inconformados com o gosto generalizado pelo estilo fin de siècle. Comparada com a mesmice do meio, a obra de Brecheret foi considerada nova, moderna e arrojada” (Piccinini, 2012).

A crítica de arte Piccinini considera que:

“O sentimento nativista dos modernistas, no contexto dos festejos do Centenário da Independência, teve em Brecheret uma resposta pontual: o projeto do Monumento às Bandeiras. Inspirado pelos relatos dos jovens sobre a saga dos bandeirantes e a expansão territorial do país, Brecheret somou-se ao espírito exaltado de nacionalidade que o atraía na escultura de alegorias patrióticas de Mestrovic e pensou o Monumento às Bandeiras como o altar da nacionalidade. Ali, a exaltação dos formadores da nação e do território se faria com violenta expressividade e uso de alegorias – gênio da nacionalidade, vitória, insídias no sertão, acompanhando o cortejo dos bandeirantes” (Piccinini, 2012).

A nosso ver a análise do Monumento às Bandeiras deve ser contextualizada no debate sobre a atualização das artes com as expressões estéticas internacionais e a busca de uma identidade nacional, na perspectiva elaborada pelos artistas e escritores modernistas (Marcondes, 2005).

A obra “Monumento às Bandeiras” foi inserida em distintos contextos culturais, portadora, assim, de diferentes narrativas e análises discursivas durante esses 30 anos decorridos desde a proposta à sua implantação. Assim como, temos distintos contextos sócio culturais nos 70 anos que transcorreram desde a implantação dessa obra de arte pública na cidade de São Paulo até o presente; destacando-se os questionamentos oriundos do pensamento antropológico do perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 2012, 2017) e um ativismo

artístico-político que tem permeado parte da produção nas artes visuais e em mostras e exposições curatoriais neste campo artístico, cujo tema da escultura – homenagem às entradas e bandeiras no território de São Paulo e Minas Gerais, Brasil – são traduzidos para os grupos sociais supramencionados como agenciadores do desmantelamento e da destruição da cultura indígena.

O ato simbólico de recobrir com tecido da cor vermelha o Monumento às Bandeiras, realizado durante a manifestação organizada pela Comissão Guarani Yvyrupa (São Paulo/SP, outubro de 2013), expressa claramente essa posição:

“Para nós, povos indígenas, a pintura não é uma agressão ao corpo, mas uma forma de transformá-lo. Nós, da Comissão Guarani Yvyrupa, organização política autônoma que articula o povo guarani no sul e sudeste do país, realizamos no último dia 02 de outubro, na Av. Paulista, a maior manifestação indígena que já ocorreu em São Paulo desde a Confederação dos Tamoios. (...). Muitos meios de comunicação, porém, preferiram noticiar nossa manifestação como se tivesse sido uma depredação de algo que os brancos consideram ser uma obra de arte e um patrimônio público. Saindo da Av. Paulista, marchamos em direção a essa estátua de pedra, chamada de Monumento às Bandeiras, que homenageia aqueles que nos massacraram no passado. Lá subimos com nossas faixas, hasteamos um pano vermelho que representa o sangue dos nossos antepassados, que foi derramado pelos bandeirantes, dos quais os brancos parecem ter tanto orgulho (..) Apesar da crítica de alguns, as imagens publicadas nos jornais falam por si só: com esse gesto, eles nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. (Tupã, 2013).

4- Monumento Torres de Satélite: modernidade e culturas tradicionais

A escultura “Torres de Satélite” projeto de Luis Barragán e do escultor Mathias Goeritz, e colaboração do urbanista Mario Pani, implantada em Naucalpan, região metropolitana da cidade do México, em 1958, constituiu-se em cinco torres de concreto, de plantas triangulares de diferentes cores e alturas entre 30 a 50 metros (a mais alta tem 52 metros), posicionada em uma praça com

a superfície inclinada, localizada estrategicamente no centro de um sistema viário estrutural. O resultado são cinco volumes cegos de cores distintas que proporcionam grande visibilidade e visualidade em movimento.

Foi projetada por Luis Barragán e Mathias Goeritz (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2014) com o objetivo de se constituir em marco referencial para um grande empreendimento residencial projetado pelo arquiteto Mario Pani na região; um símbolo e emblema da modernidade no México na década de 50. Luis Barragán convidou o artista Mathias Goeritz para a elaboração do projeto tendo como partido implantar um monumento escultórico que fosse contemplado a distância e em movimento.

A narrativa dessa obra, no período de sua implantação estava claramente vinculada a ideia de instaurar a modernidade na cidade do México, neste novo vetor de expansão urbana, através da arquitetura e da arte pública. Torres de Satélite é considerada a maior escultura pública urbana do mundo.

A escultura “Torres de Satélite” “representou um emblema do progresso e uma celebração da vitalidade de uma capital em expansão. As torres definiram o novo desenvolvimento para o noroeste e tornaram-se o símbolo da metrópole moderna, conforme exposição de Fernanda Canales (2015). Compreender as narrativas desta obra de arte pública e seu engendramento como lugar de memória - foi encaminhado um dossiê para a Unesco – World Heritage Centre, para ser incluída na Listagens do Patrimônio Mundial- é necessário analisar a formação de Goeritz e Barragán em seus deslocamentos e migrações culturais, para a compreensão da dimensão estética- fenomenológica do monumento “Torres de Satélite” que ultrapassa os objetivos empresariais inicialmente propostos.

A formação profissional de Goeritz e Barragán foi feita através de deslocamentos em distintos territórios e culturas, aglutinando matizes do modernismo, não reproduzindo o Modernismo de carácter universal. Os deslocamentos do arquiteto e artista alemão Mathias Goeritz por diversos países da Europa, África e América Latina até fixar-se na cidade do México delimitaram o contexto de sua obra; contemplando uma estética muito distinta do conceito de modernidade e modernismo de

caráter universal, inserindo outras leituras e narrativas na contemporaneidade entre o moderno e o primitivo vinculado às culturas tradicionais não ocidentais, sobretudo da África. Por outro lado, exerceu o papel de difusor do programa da Bauhaus no México articulado às suas preocupações com as tradições vernaculares, através de sua contínua atividade de professor - no Taller de Educacion Visual, Guadalajara, na direção do Taller de Educación Visual da Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, na cidade do México e na criação do curso de Artes Plásticas na Universidad Iberoamericana.e das inúmeras colaborações com renomados arquitetos mexicanos.

Assim, analisar o trabalho de Goeritz significa compreender as transferências culturais de culturas tradicionais com a sua formação moderna em história da arte e arqueologia na Alemanha, o contato com práticas e o pensamento crítico da Bauhaus de Weimar e suas inúmeras viagens e deslocamentos. Goeritz nasceu em 1915 em Danzig (fronteira entre a Polônia e Alemanha) e viveu em Berlim, onde permaneceu até o início da Segunda Guerra Mundial (1941), recepcionando as correntes estéticas do modernismo. Da Alemanha esse artista foi para a África (Marrocos), lugar onde exerceu diversas atividades no campo das artes. Após essa permanência neste país foi para a Espanha (1945- 1949) onde trabalhou com diversas artistas em Granada e Santillana del Mar, cidade onde fundou a Escuela de Altamira (pintura), depois residiu em Madri, onde foi nomeado membro da Academia de Artes da Espanha, instituição na qual buscou fomentar a arte abstrata.

O artista chegou no México em 1949 permanecendo até o final da vida, inicialmente na cidade de Guadalajara, onde foi recepcionado como professor na Escola de Arquitetura e, depois na cidade do México. Atuou como professor e colaborou com os principais arquitetos do México como Mario Pani, Ricardo Legorreta, Luis Barragán e sua obra contempla dos conceitos do modernismo da Escola Bauhaus de Weimer ao acervo de culturas tradicionais, sobretudo da África (Marrocos), Espanha (Granada, Santillana del Mar, Madrid) e do México (1949-1990).

A autora Lily Kassner (2007) analisou sua formação nos anos berlinenses e nos projetos desenvolvidos no México no campo da escultura e da arquitetura, em artigo que apresenta uma entrevista de Goeritz sobre a visita às

pirâmides de Teotihuacán, onde vislumbramos o contato desse artista com a escala monumental que irá marcar seus trabalhos no México. Essa entrevista estabelece os vínculos na escultura Torres de Satélite entre a abstração geométrica moderna e a monumentalidade da cultura pré-colombiana.

O arquiteto Luis Barragán igualmente realizará uma obra com diferentes matizes do modernismo de caráter universal. A propósito o autor Frampton (1980), em sua clássica obra da historiografia da arquitetura moderna, considera que o fenômeno da universalização se constitui em uma destruição das culturas tradicionais e, em destaque do “núcleo de grandes civilizações e grandes culturas” e propôs o termo “regionalismo crítico”, o qual irá “identificar as escolas regionais recentes, cujo objetivo principal tem sido refletir (..) sobre uma forma de independência cultural, econômica e política” (1980), na qual insere a obra de Luis Barragán.

Na obra arquitetônica, paisagística e artística de Luís Barragán temos o distanciamento deste arquiteto da sintaxe do Estilo Internacional e, ao mesmo tempo, seu comprometimento com a arte abstrata geométrica e as culturas tradicionais. A utilização de cores fortes em suas obras, no qual podemos destacar as cores utilizadas na obra “Torres de Satélite” remetem aos pigmentos das civilizações pré-colombianas, sobretudo a cultura maia, entre outros elementos.

5- Conclusões

Na análise das obras de arte pública Obelisco, Monumento às Bandeiras e Torres de Satélite concluímos que foram gestadas e instauraram um imaginário urbano enquanto “lugares da memória” vinculadas a um ideário da cidade moderna. Entretanto, ao utilizar um referencial teórico contemporâneo a partir de estratégias metodológicas e fundamentos críticos do pensamento pós-colonial, elaborado na última década do século XX, temos outras narrativas dessas obras.

A implantação do Obelisco buscou a afirmação de uma Buenos Aires moderna na década de 30 do século XX, contrapondo-se ao período compreendido entre o final do século XIX até a década de 20, no qual se buscou na formação cultural da Argentina uma identidade nacional nas artes e na cultura de um modo geral.

Entretanto, a escultura projetada por Alberto Prebisch resultou em alguns paradoxos ao impor a forma abstrata geométrica negando a forma figurativa e a tradição de valores rememorativos inerentes ao monumento, conforme definição de Riegl, (2014). Por outro lado, sua estrutura de concreto revestida se contrapôs aos obeliscos tradicionais e monolíticos e as premissas de verdade do “Movimento Moderno”, conforme apontou apropriadamente Novik (1998) e, por outro lado a escala grandiloquente do monumento remeteu aos monumentos e espaços do barroco.

Em artigos mais recentes encontramos análises que buscam dar conta da diversidade de manifestações da arte neste país, contestando a polarização em narrativas sobre a arte argentina do século XX entre as experiências e linguagens formais das vanguardas modernas europeias e outra ligada a tradição e de caráter atrasado. (Fasce, 2018).

O Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret, obra que o artista dedicou a maior parte de sua vida, contemplou soluções plásticas arrojadas. A temática da saga dos bandeirantes no território foi forjada no bojo do movimento modernista – o qual deve ser contextualizado no debate sobre a atualização das artes no Brasil com as expressões estéticas internacionais, sobretudo, em Paris e a busca de uma identidade, na perspectiva elaborada pelos artistas e escritores modernistas.

A narrativa desta obra de arte pública entre a inovação formal e a busca de raízes culturais nacionais dos modernistas da década de 20 será capitaneada com o desígnio da cidade moderna nas comemorações do IV Centenário da cidade. Entretanto, hoje explícita de forma eloquente o pensamento decolonial desenvolvido por autores como Mignolo (2015), segundo a qual a imagem da homenagem aos bandeirantes coloca de forma veemente que não há modernidade sem colonialidade, neste caso – os povos ameríndios.

A análise da obra de arte pública “Torres de Satélite” contempla outras narrativas para a inserção desta obra de arte pública na contemporaneidade, distintas das obras analisadas anteriormente. Mathias Goeritz e Luis Barragán estabelecem os vínculos na escultura “Torres de Satélite” entre a abstração geométrica moderna e elementos da cultura pré-colombiana. A partir de um

posicionamento historiográfico recente tem sido possível dar visibilidade à história ameríndia e questionar discursos de matriz eurocêntrica.

As obras analisadas constituem-se em patrimônios culturais inscritos em diferentes níveis de proteção e mesmo de forma paradoxal romperam com paradigmas estéticos e culturais em determinado contexto histórico. Esses patrimônios culturais resultam do trabalho humano de centenas de trabalhadores. A nosso ver eles, também são tributários dos valores culturais juntamente com os artistas. Trata-se de construir novas abordagens dessas obras na contemporaneidade e buscar formas de resgate de dívidas históricas com as etnias indígenas e afro-americanas.

Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Referências Bibliográficas

- Burke, P., 1995. Cultura Popular na Idade Moderna, Companhia das Letras, São Paulo.
- Canales, F., 2015. A Arquitetura Mexicana do Século XX em seis projetos- do Museu Rivera à Cidade Universitária. Jornal El Pais – Brasil, consultado em 20/01/2019, URL: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/01/09/album>
- Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de São Paulo, 1984. Processo de Tombamento 23074 / 1984, consultado em 21/01/2019, URL: <http://condephaat.sp.gov.br/benstombados/monumento-as-bandeiras>
- Fasce, P., 2018. El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo XX », Revue Arteloge [En línea], 12 .URL: <https://journals.openedition.org/arteloge/1843>
- Frampton ,K., 1997. História Crítica da Arquitetura Moderna, Editora Martins Fontes, São Paulo.

Frampton, K., 2006. Perspectivas para um Regionalismo Crítico, in: Nesbitt, K. (Eds), Uma Nova Agenda para a Arquitetura, Cosac&Naify Edições, São Paulo, pp. 503-519.

Grementieri, F., 1994. Alberto Prebisch. La Declaración de la Modernidad, in: Revista de Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, Editora Ariel, Buenos Aires, 3, 20-26.

Kassner, L., 1998. Mathias Goeritz Una Biografía 1915 – 1990, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

., 1992. Painting the conquest: the Mexican Indians and the European Renaissance. Paris: Flammarion.

Gruzinski, S., 2003. A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI a XVIII. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.

Kassner, L., 2007. Mathias Goeritz en la arquitectura, in Bitácora Arquitectura, Editora UNAM, México, 16, 1-11, URL: <http://revistas.unam.mx/index.php/bitacora>.

Marcondes, M. J.A., 2015. A Modernism in Latin America: the construction of aesthetic repertoire, in: Leal, Joana.C; Maia, Maria H.; Torras, Begoña F (eds.) Southern Modernisms: from A to Z and back again. 1 ed. CEEA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP IHA | Instituto de História da Arte da FCSH-UN, Porto, pp. 161-180.

Mignolo, W. D. , 2003. História Locais /Projetos Globais: colonidade, saberes subalternos e pensamento limiar, Editora Humanitas, Belo Horizonte.

Mignolo, W. D., 2005. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade, in: LANDER, Edgardo (Ed.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. CLASCO, Buenos Aires, pp. 75-76. (Colección Sur Sur).

Moura, I. B., 2010. A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo. Tese (Doutorado em História) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo.

Museo de Arte Nacional. Centro de Arte Reina Sofia, 2014. Mathias Goeritz and the invención of emocional

architecture, in: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. URL: disponível em <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/mathias-goeritz>, consultado em 05/01/2019

Noelle, L., 2004. Luis Barragán: búsqueda y creatividad, Editora UNAM (Coordinación de Humanidades, México.

NORA, P., 1984. Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux, In : Nora, Pierre (Ed.), Les lieux de mémoire, I. La République, Paris : Gallimard, p. 16-27

Novick, A., 1997. Alberto Prebisch –La vanguardia clásica, in Seminários de Crítica – Série Maestros IAA – Edições Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, IAA/FADU/UBA. Buenos Aires, 83, pp. 1-25.

Peccinini, D., 2004. Brecheret. A linguagem das formas. Editora Instituto Victor Brecheret, São Paulo.

Peccinini, D., 2012. Brecheret e a escola de Paris, in Revista USP, São Paulo, 94, p. 39-48

Quijano, A., 2005. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina; in : Lander, E. (Ed.) . La Colonización del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas . CLACSO, Buenos Aires.

_____. 1992, Colonialidad y modernidad / racionalidade, in Revista Perú Indígena, vol. 13, no. 29, Lima.

_____. 1988, Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina, Ediciones Sociedad y Política, Lima.

RIEGL, A., 2014. O Culto Moderno dos Monumentos: A sua Essência, sua origem. Editora Perspectiva, São Paulo.

Viñuales, R. G., 2002. El Indigenismo y la Integración de las Artes en la Argentina, Ponencias XIV Congreso Nacional del CEHA (Comité Español de Historia del Arte, .Malága, pp. 283-292.

Viveiros de Castro, E.; Danowski, D., 2014. Há um mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins, Editora Instituto Socioambiental, Brasília .

Tupã, M. S. , 2013. Monumento à Resistência do Povo Guarani, URL: in <http://www.yvyrupa.org.br/blog/2013/10/>, consultado 15/01/2019.

Notas

1 - Na América Latina constituiu-se o “pensamento decolonial” formado por Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano (membro fundador) e Fernando Coronil,. Este Grupo de pesquisadores - Grupo Modernidade / Colonialidade –publicou importantes documentos coletivos como: (LANDER, 2005, Ed.).”La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales”.