

Alberto Greco: Intervencionista Informalista?

Artigo apresentado no 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

Rodrigo Hipólito/DTAM-UFES/FAEV
Angela Grando/DTAM -PPGA-UFES

O presente texto discute a relação entre duas vertentes da produção do artista argentino Alberto Greco no contexto de transformações do cenário das artes na América Latina dos anos 1950-60. Vinculado ao informalismo argentino da década de 1950 e propositor de trabalhos que respiravam os debates sobre o poder das mídias, a importância de uma atitude dadaísta e do artista que intervém no quotidiano, próprias da década de 1960, Greco pode muitas vezes ser descrito como um artista de poética plural. Discutimos, aqui, uma aproximação de duas vertentes de seu trabalho, de modo a problematizar a simultaneidade de sua proposta informalista com o eixo intervencionista, compreendido no desenvolver dos conceitualismos latino-americanos.

Alberto Greco, Informalismo, Intervenção, Conceitualismos.

This paper discusses the relation between two aspects of the production of the Argentinean artist Alberto Greco in the context of the transformation of the art scene in Latin America from 1950-60. Binds to the 1950s Argentine informalism and proposer of works that breathed the debates about the power of the media, the importance of a Dadaist attitude and the artist who intervenes in everyday life, typical of the 1960s, Greco can often be described as an artist of plural poetic. We discuss, here, an approach of two aspects to their work, in order to discuss the simultaneity of his informalist proposal with the interventional axis, comprised in developing of the Latin Americans conceptualisms.

Alberto Greco, Informalism, Intervention, Conceptualisms.

Andar sempre em direção contrária à qual se deve ir é a única maneira de chegar a alguma parte. Greco

“Escândalo em Roma por uma representação teatral blasfema e pornográfica”: a polícia invadiu e fechou o local, deteve o suposto diretor dessa companhia teatral e um de seus atores. Intitulado “Cristo 63”, o injustificado espetáculo apresentou uma paródia da paixão de Cristo, realizada por prodígios da embriaguês, os quais se autoproclamavam atores. “Basta dizer que um dos atores realizou, em pleno cenário, coisas para as quais em todas as casas existem divisões especiais e adotou atitudes que a psiquiatria define com o nome de ‘exibicionismo.’” Um dos

integrantes da baderne teatral atingiu o ápice da noite ao perfurar o próprio pé com um grande prego, o que exigiu intervenção médica. Os responsáveis pela balbúrdia seriam um tal de Carmelo Bene, a quem é creditada a direção da companhia, e um argentino que “fundou um movimento artístico chamado ‘Arte Viva’, que consiste em não pintar nenhum quadro, em partir quadro e cavalete e em escrever nas fachadas grandes letreiros que dizem: ‘A pintura morreu.’” (RIVAS, 1991, p. 210).

Assim os jornais de janeiro de 1963¹ relataram o acontecimento teatral “Cristo 63”. Não chegam a citar o nome do argentino responsável pela ação. Um ano antes, Alberto Greco havia sido convidado a se retirar da Itália, após ter soltado uma rataria na entrada da Bienal de Veneza, logo a frente do então presidente Antonio Segni.²

O artista argentino envolveu-se continuamente em situações controversas. Em 1950, uma conferência chamada “Alberto Greco e os Pássaros” terminou com a soltura de galinhas pela livraria na qual ocorria o evento. Em pouco a presença da polícia resultou na acusação de subversividade. Se todas as propostas de Greco se materializassem como o artista as imaginava, todos estariam diante de grandes acontecimentos. O fato é que muitas das ideias do argentino somente em parte se concretizavam, embora se tornassem relatos difíceis de comprovar e tomassem dimensões bastante fantasiosas nas anotações e correspondências do artista.³

Na Europa, Greco causou muitos desconfortos. Em 1962, Greco haveria se apresentado como homem placa numa exposição para a qual não havia sido convidado. A placa dizia “Alberto Greco, Obra Fora de Catálogo”. Reza a lenda que, na ocasião, Greco tomou a caneta de Yves Klein e disparou a marcar sua assinatura nas roupas das pessoas (PELLEJERO, 2011, p. 6).

Para Greco, cada momento poderia se converter em uma situação ressignificadora. Assim, todas as coisas à volta, incluindo as pessoas poderiam tornar-se matéria prima. Quando volta à Roma, ainda em 1962, inicia as demarcações de espaços públicos com os dizeres “A pintura é finita. Viva a Arte Vivo-dito. Viva Greco”.

1962 é também o ano em que Greco espalha pelas paredes e muros de Gênova o seu “*Manifesto Dito dell’Arte Vivo*”. Através desse manifesto Greco assinala a expressão “vivo dito”,⁴ com a qual se tornariam historicamente conhecidas ações empreendidas até sua morte, em 1965.

MANIFESTO DITO dell’ARTE VIVO

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la

premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Alberto Greco. 24 Luglio 1962. ore 11,30.⁵

Quando Greco fala em “vivo-dito”, ele expressa diretamente a capacidade de determinar sentidos para as coisas do quotidiano através do ato de apontar. Seus esforços surgem, então, com grande ironia em relação à determinação de objetos artísticos. O argentino sai às ruas de Roma e circula pessoas e casas com o risco de um bastão de giz simples. Marca muros e rabiscas calçadas. Muitas vezes usa de sua assinatura, exibe placas e cartazes que trazem “*Obra de Arte Señalada por Alberto Greco*”, “*Este es um Alberto Greco*”, “*Obra de Alerto Greco*” ou puramente seu nome. Pede que mendigos e pessoas simples posem com suas placas assinadas e as coloca sobre lombos de animais.

O pequeno incômodo e estranhamento das pessoas não é permanente. O policial circundando toma de sua moto e vai embora, as pessoas passam pelas calçadas e apagam os riscos de giz. Em certa medida, a marca permanente do dedo vivo de Greco funciona por recorrer à forma de registro já instituída no campo da arte, a fotografia. Mesmo que haja um conjunto vasto de ações feitas longe das câmeras e que apenas encontram referências em histórias contadas por conhecidos do artista, são aquelas fotografadas que instituem uma realidade não puramente literária para as ações.

Producir frente à câmera é produzir para “ser fotografia”. Do mesmo modo, produzir frente à, ou dentro de, qualquer aparelho institucional é produzir para a instituição. Tal princípio aponta para o fato de a crítica institucional ser, na maioria dos casos, facilmente absorvida pelo alvo de sua crítica.⁶ Essa é uma reflexão oportuna ao se falar em Alberto Greco, artista eminentemente iconoclasta, de postura arisca em relação a todo o mundo da arte do qual insistia em fazer parte.

Nestas primeiras páginas, as histórias contadas sobre Greco pintam um artista ligado aos desejos de intervenção e a performatividade, a ação sobre a paisagem, a integração do trabalho de arte com seu público e ao registro fotográfico como indicativo de uma efemeridade. Tal caracterização evidencia-se na sua tomada do *pueblo* espanhol de Piedralaves como “Capital Internacional del Grequismo”. Em 1963, logo após os problemas policiais decorrentes da encenação de “Cristo 63”, Greco se fixa em Piedralaves, escreve seu manifesto e realiza uma ação extensa pelas ruas do povoado. Com um grande rolo de papel de mais de 200 metros, que continha, além do manifesto escrito, recordações de infância, alguns rabiscos, ilustrações eróticas, recortes de revista, fotogra-

fias de militares e a letra do tango “*Pobre Mina*”, que compusera para sua mãe, o artista circula por Piedralaves e convida aos moradores, adultos e crianças, a contribuírem com sua ação e deixarem alguma marca no papel (MELAJ, 2008).

O Alberto Greco da “arte vivo-dito”, performático, disposto para a crítica institucional, que inventa sua própria vida e confunde a crítica e os noticiários, parece conformar-se bem ao período que Ana Longoni (2007) delinea com os termos “*experimentación*” e “*conceptualismo*”. No entanto, tal período possuiria seu principal marco na criação do grupo “*Arte de los Medios*”, em 1966,⁷ um ano após Alberto Greco realizar seu último “vivo-dito” com a ingestão de um vidro de barbitúricos, o que o levou a morte.

Se dispusermos Greco como um artista já “banhado” pelos interesses experimentais de movimentos dos anos 1960 que lhe serão posteriores, não haveria, de imediato, um problema no uso dos termos escolhidos por Longoni, mesmo que nos levem a pensar numa “arte conceitual”. Os conceitualismos⁸ latino-americanos não deixam de produzir objetos e de por em cheque os limites de fazer arte, porém, os contextos políticos ditoriais e a realização voltada para a participação do público resultam em trabalhos de cunho potencialmente ideológicos.

Ramírez nos fala sobre o fato de os objetos conceituais latino-americanos adquirirem, mais facilmente, um evidente caráter político. Isso dificultaria construções artisticamente autônomas nesses ambientes. Em suma, “nossos” conceitualismos funcionam como estratégias de evidenciação de fenômenos inevitavelmente sociais,⁹ como a fetichização da arte.¹⁰

Dizer não para os objetivos de valor puramente estético, assim como para o quadro de cavalete, significava, na prática, aceitar o domínio dos *readymades*, do “não-objeto”, dos meios de comunicação de massa e do informalismo como modos de expressão discursivos. A Nova Objetividade Brasileira parece sintetizar muitas das características dessa recusa ao objeto de arte que opera pela onipotência do suporte, sem extrapolar o limite formal epistemológico.¹¹ Se os conceitualismos da América Latina diferenciavam-se da arte produzida sob a mesma nomenclatura nos EUA e na Europa por não restringirem suas críticas à instituição arte, mas sim direcioná-las para os contextos sociais nos quais surgiam, a fetichização dos conteúdos seria o seu completo deslocamento.

Essas são situações das quais algumas décadas nos distanciaram grandemente. As ideologias tornaram-se itens de um “ideário”¹² e os gritos da transgressão política tornaram-se estampas de camiseta. Tal reversão não exclui nem mesmo os projetos artísticos mais complexos e inconfundíveis. Mesmo o esforço de uma reativação das estratégias críticas empregadas nas décadas de 1960-70 não parece ser possível quando se mantém objetivos aproximados aos originais.¹³

Desse modo, não parece justo estipular um Greco somente como precursor dos conceitualismos que tomariam a Argentina após sua morte. A figura emblemática que anuncia varias vezes seu próprio falecimento para verificar as reações dos colegas artistas e da imprensa e ao retornar da Europa custeia cartazes para uma manobra publicitária que o proclama o maior artista informalista argentino vivo brilha aos olhos de gerações posteriores, mas talvez desloque seu lugar histórico.

Dentro desse contexto, coloca-se a pergunta: haveria um Alberto Greco inventado como lenda após sua morte?¹⁴ María Fernanda Melaj (MELAJ, 2008) parafraseia Luis Felipe Noé para dizer que há um Greco inventado pelas novas gerações, depois de morto. Mas, Noé já dispunha Greco como uma espécie de lenda ainda durante sua vida. O pintor da *Outra Figuración*, que era amigo de Greco,¹⁵ não parece ter dúvidas de que seu patrício havia se tornado uma personagem de lenda. Diante de tantas histórias contadas sobre as peripécias de Greco, Noé chega a afirmar que ele significava a libertação dos preconceitos para a sociedade argentina (PELLEJERO, 2011, p. 11).

Greco havia se tornado uma lenda ainda em vida, mas, como uma arte iconoclasta torna-se um ícone, um verdadeiro mito? A figura de Aberto Greco é, em última análise, seu mais marcante trabalho de arte. O movimento que fez cruzar arte e cotidiano, nos anos 1960-70, teve o curioso resultado de criar mitos que representam suas próprias criações.

Ainda na concepção de Noé, Greco não possuiria propriamente uma estética, mas sim uma “antiestética”. No entanto, seus trabalhos não poderiam ser classificados de Dada, ou Neo-dada, como nas expressões já consagradas na época. Essas seriam apenas máscaras vestidas, assim como o informalismo¹⁶ com o qual iniciou sua carreira. A suposta lenda não possuía uma aparência ou um estilo que lhe presenteasse com fácil reconhecimento. O nome Greco referia-se a várias personagens.

Era un farsante. Si. ¿Qué significa ello? farsante es quien vive la farsa. Greco sentía a la vida como una gran farsa en la que un día es algo que al día siguiente está lejos de serio. El vivía la farsa del mundo. La gozaba. Y la amaba como un niño sorprendido. Con candor. Y en este candor ante la vida residía su bondad y su maldad. Vivía así papeles en su vida muy diversos y opuestos. Todos como si cumpliera un rito con la vida. (NOE, 1970-1996).

Esse “farçante” Greco, louvado como arruaceiro, vive suas personagens em três continentes. Uma dessas viagens nos permite alcançar “outro” Alberto Greco, mais afeito a uma produção pictórica informalista que ao intervencista performático dos “vivo-dito”. Ao final do ano

de 1957, Greco viaja ao Brasil, após abrir exposição individual na Galeria Antígona, em Buenos Aires, com desenhos realizados numa estadia em Paris. Em terras cariocas, o argentino haveria exposto na Petite Galerie, situação da qual não há registros. Logo partiria para São Paulo, numa passagem que, embora tenha surtido efeito no seu entendimento sobre os caminhos de sua pintura, possui poucos registros. Como em cada uma de suas viagens, historietas não documentadas restam para a história. Já reconhecido por sua excentricidade, Greco haveria chegado a capital paulista sem dinheiro e permaneceria hospedado na casa de Norberto Nicola, com quem experimentaria uma pintura de ação, baseada em atirar ovos sobre papel, o que resultou em recortes para uma mostra no MAM-SP. Após uma passagem pelo carnaval do Rio de Janeiro, o argentino coleta diversos desenhos de artistas brasileiros e ao final daquele ano retornaria para a Buenos Aires (AMARAL, 2006, p. 205).

O retorno de Greco para Argentina é significativo na trajetória do artista. Ao organizar a mostra “9 artistas de San Pablo”, com nomes como Fernando Lemos, Leopoldo Raimo, Manabu Mabe y Tomie Othake (GARCÍA, 2010, p. 1000), Greco marca sua posição como informalista na pintura. Mas, o informalismo de Greco possuía suas diferenças. Uma dessas diferenças dizia respeito aos materiais e suportes utilizados. Entre chapas velhas e papeis usados, Greco não se preocupava com preparação de tela ou nobreza dos pigmentos. Ele poderia, então, pintar com borra de café ou dentífricio e ainda cuidar para que a pintura sofresse a ação da chuva, do vento e do sol (PELLEJERO, 2011, p. 5).

Ainda assim, esse suposto exagero no tratamento com a pintura informalista não o deixava sozinho na Argentina do final da década de 1950. Em novembro de 1957 Greco realiza, na Galeria Antígona de Buenos Aires, uma mostra de seus desenhos realizados durante sua estadia parisiense. Tal exposição lhe presenteia com recepção positiva, o que facilitaria sua viagem ao Brasil logo em seguida (GÁRCIA, 2010, p. 999). Em julho de 1959 a galeria Van Riel inaugura a mostra “Movimento Informalista”, com trabalhos de Greco e Kenneth Kemble. E ao final do mesmo ano, o Museo de Arte Moderno dedica uma exposição aos informalistas, realizada no edifício do Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (ABREU, 2012, p. 1937).

Apesar de não ter havido outra grande mostra que representasse a continuidade dos informalistas, tais pintores continuaram a expor individualmente e é possível localizar facilmente a influência forte desse movimento na arte argentina desenvolvida na década de 1960. É notável a relação entre a pesquisa informalista e a mostra “Arte Destrutiva”, realizada em 1961 na galeria Lirolay, em Buenos Aires. A mostra, composta por Kemble, Luis Alberto Wells, Silvia Torras, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí e Herique Barilaro (PEREIRA, 2010, p. 25), a-

presentou composições feitas com material encontrado nas ruas e agregou o próprio som da destruição desses materiais na exposição.¹⁷

Mas, por que o Greco que ressurge, o Greco ressuscitado, não pode ser simplesmente aquele informalista tachista, mas deve ser o dito conceitualista? Por que uma representação de Greco se torna mais forte que outra? Nenhuma delas pode ser afirmada como a verdade sobre o artista. Ambas são representações bastante idealizadas. Desses “idealizações críticas”, uma parece se acomodar mais confortavelmente ao ninho de feltro e gordura dos anos 1960: a ideia de um Greco conceitualista e performativo. As incertezas críticas do período de atividade de Greco auxiliaram esse reconhecimento posterior. A passagem dos anos 1950 para os anos 1960 na arte argentina foi habitada por variadas frentes de pesquisa e sublinhou, como nos lembra Marcelo Pacheco, uma ponte entre o informalismo e o conceitualismo:

Lo que en realidad reconocemos como “arte de los sesenta” es una reducción operativa para procesos que se inician a fines de los años cincuenta. Su desarrollo muestra varias inflexiones que no coinciden, en sentido estricto, con los parámetros temporales de la década. El comienzo del “arte nuevo” -expresión que la crítica de la época utilizó para abarcar un sinúmero de manifestaciones diferentes-, puede ubicarse alrededor de 1956. Para 1965 estas transformaciones mostraban síntomas claros de cristalización, con la visibilidad de un campo intelectual reconocible y específico. Los parámetros temporales 1956/1965 aseguran una unidad de comprensión que, desde el punto de vista artístico, se ubica entre la difusión del informalismo Y la afirmación del arte conceptual y el pop, y abarca el inicio del arte de objetos, el videoarte, las ambientaciones, los happenings, las instalaciones y el arte de los medios. (PACHECO, 2007, p. 17)

O “outro Greco”, aquele mais pictórico, principia sua caminhada nos anos 1950 e a encerrará da maneira mais performática em seu derradeiro “vivo-dito” suicida. Mas, ese não foi um camino curto e de simples sintetização. “*Cuando llegué de Brasil mi sueño era formar un movimiento informalista, fuerte, agresivo, contra las buenas costumbres y las formalidades.*”¹⁸ Por essa fala, observa-se que o Greco que retorna a Argentina possuía uma atitude formalisticamente transgressora. A expressão que passou a empregar na pintura, no entanto, registra um informalismo mais extenso, “não tanto um afastamento da forma pictórica como dos formalismos e formalidades do mundo da arte.” (PELLEJERO, 2011, p. 4). O que parece ser mais relevante é a atitude informalista de Greco, mas, não apenas a atitude, também a consciência que o artista poderia ter dela. Um momento de passagem é o abandono da preocupação com a transgressão formalista para a preocupação com a própria atitude de transgressão. Essa espécie de raciocínio poderia ser uma conexão direta do processo pictórico de Greco com sua representação conceitualista.

Haveria esses dois movimentos em Greco ou, mais diretamente, dois Grecos historicamente construídos através de historietas, falas recortadas e variados trabalhos de arte. Ambos esses movimentos do artista argentino realizaram-se no interior de um dos maiores interesses da arte produzida na década de 1960, a relação arte e vida, ou arte e quotidiano.

O “primeiro movimento” de Greco consistiria em levar a vida quotidiana para a Arte. Nesse movimento contam suas pinturas com materiais “não-artísticos” e a exposição das peças para serem consumidas pelo tempo. O outro movimento seria o de levar a arte à vida quotidiana. Então teríamos suas intervenções no espaço urbano, suas participações “surpresa” em exposições, sua verdadeira aura de artista, em suma, os seus “vivo-dito” (Idem, p. 9). Esses movimentos, por fim, entrecruzam-se confusamente na trajetória do artista.

Um dos nós mais evidentes desse cruzamento está na atitude do artista, simbolizada pelo “dedo vivo” e também pela escolha de materiais “não artísticos” em suas composições informistas. O gesto da mão conta, certamente, como algo fundamental para os “vivo-dito”. Mas, nota-se uma crucial diferença entre as ações nas quais o artista faz uso da palavra e aquelas nas quais usa apenas do gesto. As palavras podem formar uma frase, pode ser somente seu nome ou sua assinatura.

Já em 1955, antes mesmo de sua viagem ao Brasil e do retorno interessado em formar um movimento informalista argentino, Greco experimenta o uso de sua assinatura em intervenções. Os *graffiti* que realizava nos banheiros públicos, repletos de conteúdos obscenos, vinham então acompanhados dos dizeres “Greco Puto”. Mesmo que o manifesto da arte “vivo-dito” tenha sido publicado apenas em 1962, poderíamos, sem receio, recolher esses esforços do artista da década de 1950 como parte de sua “Arte Viva”. Ao se abraçar tanto o Greco das intervenções “vivo-dito” quanto o informalista da “Arte Destruativa”, do início daquela década até sua morte em 1965, é possível perceber que seu manifesto enquadra facilmente todos esses momentos. O *señalamiento* é o ponto principal dessa arte do “dedo vivo” e por isso puxa a palavra e a assinatura “Greco”.

O que dizer desse estranho teor autorreferente, de autoaclamação, mas que aparenta ser evidente demais para conter-se em autorreferencialidade? Talvez, ao aclamar-se, seja a sua pureza cínica que funcione como crítica a todo um sistema que simplesmente era incapaz de aceitá-lo. Para absorvê-lo, esse sistema teve de torná-lo matéria prima para outros trabalhos. Como dizia Marcelo Grassmann, a unanimidade é um jeito que encontraram para tornar inofensivas as gerações difíceis (GRASSMANN apud LAUDANNA, 2013, p. 238).

Apesar dos materiais de refugo se manterem presentes, quando se observa uma desconhecida a segurar uma placa que lhe outorga a condição de obra de Alberto Greco, ou se vê o próprio artista a nomear uma paisagem de um modo que somente seria possível numa fotografia, o que temos não é necessariamente um estilo ou uma estética.

Das travessuras de 1963, uma demonstra como seria improvável a retirada de um estilo formal das suas ações. Sob convite do artista, uma pequena multidão se forma para acompanhar um passeio de trem entre as estações de Sol e Lavapiés, em Madri. Greco, com um cubo plástico verde sobre a cabeça, conduz os convidados até a última estação de trem, na qual estende uma grande peça de tecido e incentiva todos a pintarem, assinarem e agredirem o tecido. O público, aparentemente, adere à comoção diante do tecido, pois a cena termina com uma fogueira e a intervenção da polícia. No relato do artista, a passagem toma proporções épicas e ao final, ele havia escrito sobre um pedaço de papel preservado do fogo: “Vivo-dito são vocês, Vivo-dito somos nós, Vivo-dito é isto”.

O trabalho de arte, propriamente dito, não seriam as pessoas, o tecido a queimar, a viagem de trem, nem o giz, nem a placa, nem o nome, mas algo que torna tudo parte de uma movimentação significadora. Greco demonstra que o deslocamento das coisas do mundo quotidiano para o mundo da arte não é totalmente necessário para que surja um trabalho de arte. Eis uma diferença sutil, porém basal, entre as estratégias Dada e Neodada e a Arte Viva de Greco. Greco empreende uma verdadeira “farra” contra o que entende como a instituição sacralizante, fosse ela o Museu, a Igreja ou toda a sociedade conhecida. Ao nos aproximarmos do Greco intervencionista e do Greco informalista, a grande dificuldade é separar a vida inventada pelo argentino da obra encenada por ele mesmo. A procura por uma distinção entre os fatos e os relatos seria vã. A mentira, ou a ficção, da vida e da obra de Greco, integram a representação através da qual sua figura ganhou a posteridade.

Compreender o que significa uma representação histórica não parece ser suficiente para configurar a visada crítica sobre o cenário da arte latino-americana das décadas de 1960-70. É necessário ter consciência do peso dessas representações. Os mitos, as obras e os artistas “sacralizados” pela história da arte mais recente podem, muitas vezes, criar distinções fortemente artificiais, como a separação entre a produção pictórica de Alberto Greco e suas intervenções, que o inserem nos conceitualismos da América Latina.

Notas

¹ Especificamente as palavras de Luís de la Barca, publicadas no jornal “*Ya*” e citada por Rivas (1991)

² Grande parte das passagens aqui relatadas pode ser encontrada em RIVAS, 1991. Diante da escassez de fontes diretas, tanto as passagens referidas ao catálogo de Rivas quanto demais historietas sobre Greco foram retiradas de fontes secundárias. Extratos dos textos de catálogo das retrospectivas de Greco são encontrados diretamente transcritos nos poucos trabalhos que põem em cheque o desenvolvimento da trajetória do argentino.

³ As ações descritas por Greco em textos poéticos bastante herméticos, que poderiam estar presentes em anotações ou em correspondências com os amigos, chegavam a descrever situações as quais dificilmente haveriam ocorrido em acordo com sua descrição. Sublinhamos o caso da tentativa de exposição na *Galerie J*, em Paris, no ano de 1961. Greco pretendia convidar mendigos para residirem no local e que agissem no salão da galeria como agiriam nas ruas. A proposta, recusada, viria a se realizar em 1962. Nos relatos do artista, ele se refere aos supostos mendigos como ratos e constrói um improvável roteiro no qual seus convidados se alimentam, defecam e fazem sexo no interior da galeria até serem expulsos pelo dono e se instalarem no quarto de hotel do artista. O relato se assemelha mais a um poema narrativo. De todo modo, no mais das vezes, seria pouco lucrativo questionar a facticidade ou falsidade das passagens que envolvem a vida de Greco, posto que a literatura e a ficção foram meios caros para seu processo de criação.

⁴ *Dito* significa dedo, em italiano.

⁵ <<http://notamanuscrita.com/2012/12/25/re-Vivo-dito/>>.

⁶ A expressão “crítica institucional” realmente indica uma crítica das instituições? Se for esse o caso, quais instituições atuam na construção e exibição da arte? E o que essas instituições representam? A relevância de tais perguntas para o deslocamento do sentido de “institucional” na arte podem ser vistas no modo como Andrea Fraser posiciona o caso em que um trabalho de Daniel Buren foi retirado da 6^a Exposição Internacional do Guggenheim, em 1971. De fato, o trabalho não foi retirado a pedido da organização da mostra, mas sim dos artistas participantes. (FRASER, 2008, p. 182) Absorver a crítica institucional não seria, então, um problema, quando a própria recusa pode significar o sucesso de um trabalho. Um dos resultados dessa absorção pode ser a positivação das polêmicas, o que levaria grandes eventos a convidar artistas já conhecidos por empreenderem críticas aos locais e sistemas nos quais expõem.

⁷ Como nos comunica Longoni (2007), no ano de 1966, as influências da Pop, da arte Conceitual, o aparecimento de performances e *happenings* e o grande crescimento da indústria de comunicação encontram uma postura altamente politizada e criticamente engajada dos artistas argentinos. Nesse cenário, o “*Arte de los Medios*”, com figuras como Oscar Masotta e Roberto Jacoby a frente e a volta, põe em primeiro plano a capacidade dos meios de comunicação de criarem fatos e a necessidade de posicionamento dos agentes culturais com relação ao poder detido pela grande mídia, assim como com relação ao direcionamento desse poder. O ano de 1966 parece, assim, marcar o florescimento de um forte interesse da arte produzida na Argentina por *happenings*, intervenções, crítica institucional e politização dos artistas, ao que o título do texto Longoni, “*Vanguardia y Revolución*”, faz referência.

⁸ Por que usar o termo no plural, “conceitualismos”? O fato é que na América Latina o entendimento do conceitual na arte será muito diversificado. Não seria possível localizar uma unidade entre os conceitualistas latino-americanos, dado conjunto de histórias nacionais fortemente independentes e de manifestações culturais herdeiras de uma gama de nações muito vasta. Ainda assim, poderíamos localizar padrões como teor ideológico, inconformismo social voltado para o público e integração do espectador ao trabalho de arte como pontos em comum entre os conceitualistas do sul geopolítico durante as décadas de 1960-70 (cf. RAMÍREZ, 2007).

⁹ Canclini nos lembra que as origens das preocupações sociais da arte latino-americana mais recente não podem ignorar a discrepância entre modernidade e modernização. Sobre as primeiras vanguardas da arte latino-americanas, Canclini ressalta o caminho de oposição dos princípios europeus, pois haviam de esforçar-se para conceber uma modernidade específica de seus espaços tradicionais já afligidos pela influência externa. “Seus esforços para edificar campos artísticos autônomos, secularizar a imagem e profissionalizar seu trabalho não implica enclausurar-se em um mundo esteticista como fizeram algumas vanguardas europeias inimigas da modernização social.” (CANCLINI, 2011, p. 79) Tal preocupação com as identidades nacionais e com os riscos de importar um modernismo cultural, que Canclini ressalta nos modernismos latino-americanos, não abandona o fazer da arte subtropicais durante o correr da segunda metade do século XX.

¹⁰ Pierre Bourdieu se interroga sobre as razões pelas quais os objetos passam a ser dotados de valores específicos no interior do campo artístico e localiza a importância do personagem do criador para a concepção moderna de trabalho de arte. “Não se trata apenas de exorcizar o ‘fetiche do nome do mestre’ por uma simples inversão sacrílega e um pouco pueril - quer se queira, quer não. O nome do mestre é bem um fetiche. Trata-se de descrever a emergência progressiva do conjunto dos mecanismos sociais que tornam possível a personagem do artista como produtor desse fetiche que é a obra de arte; [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 326) Com a possibilidade de que o trabalho de arte não resulte em um produto material qualquer, o diagnóstico de Bourdieu atira a carga de fetichização sobre o próprio fenômeno da arte. Essa é a situação que encontramos a partir da década de 1960.

¹¹ “Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tático, visual, semântica e etc.); 4 - abordagem e tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendências para proposições coletivas [...]; 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.” (OITICICA, 1986, p. 84)

¹² Em meados dos anos 1980, afirmações como “A arte e a ideologia, acima de tudo, foram o terreno privilegiado da maior parte dessa tradição, sondado por sucessivos pensadores com uma imaginação e uma precisão nunca antes aí empregadas pelo materialismo histórico” (ANDERSON, 1987, p. 20), encontravam facilmente lugar na teoria sobre as manifestações culturais no capitalismo tardio. Porém, uma análise fria das transformações ocorridas no campo da arte nas duas décadas seguintes, com a popularização dos meios digitais e o domínio da imagem no quotidiano podem nos levar a questionar se arte e ideologia ainda dividem o mesmo corpo. Para Pereira, a mediação entre sujeito e mundo e sujeito e sujeito através da tecnologia atingiu um estado de “globalização da sensibilidade”, tendo em vista o predomínio da imagem-simulacro na estetização do real. Nesse sentido, os vínculos ideológicos obedecem às possibilidades dadas por essa rede simulada e estetizada. Pereira resume tal ambiente social no termo “sensologia”. “Por sensologia entendemos uma espécie de pós-ideologia, devido, sobretudo, a uma declarada ausência de pretensões a verdades absolutas.” (PEREIRA, 2001, p. 40). Certamente não iremos no deter nesse ponto, embora seja necessária a indicação de que, ao tratarmos hoje das produções concebidas nos contextos políticos da América Latina dos anos 1960-70, devemos atentar para a dissolução das ideologias que serviam de base para muitos desses processos.

¹³ Quando, em 2013, Cildo Meireles empreende uma nova edição de suas “inserções” para marcar posicionamento sobre o caso do desaparecimento de um cidadão da Rocinha, no Rio de Janeiro, o próprio nome do artista é capaz de realizar um desvio na recepção do trabalho. Ao trocar a expressão “Quem Matou Herzog?” por “O que aconteceu com Amarildo?”, para a mostra “Cães sem plumas” (Galeria Nara Roesler, 2013, curadoria de Moacyr dos Anjos), o trabalho responde, primeiramente, à sombra de sua primeira e lendária versão.

¹⁴ O presente texto, em certa medida, compõe um trabalho de apropriação iniciado em 2011 pelo grupo COLETIVOmonográfico (Rodrigo Hipólito, Fabiana Pedroni, Joani Caroline). As intervenções e performances intituladas “RE-Vivo-dito”, consistem-se na tomada dos mecanismos mais conhecidos de Greco, isto é, os círculos de giz e as placas, e no emprego dessa estratégia de *señalamiento*, mantendo ainda a assinatura “Alberto Greco”. Cf. <<http://notamanuscrita.com/2012/12/25/re-Vivo-dito/>>

¹⁵ Logo após a primeira mostra individual de Noé, em 1959, seu ateliê passa a ser dividido com Rómulo Macció, Ernesto Deira, Jorge de La Vega e Alberto Greco. Esse convívio resulta, certamente, numa mútua influência entre o movimento informalista e a *outra figuración*.

¹⁶ Ao usarmos aqui o termo “informalismo” com relação à parte da produção de Alberto Greco nos referimos a sua produção de imagens (pinturas, desenhos e colagens de diversos materiais). Ressaltamos, ainda, que o embrenhamento de Greco por vertentes mais próximas dos conceitualismos latino-americanos não significa seu abandono da pesquisa pictórica. O informalismo de Greco possui um repertório bastante variado e algum sentido mescla-se com suas ações de intervenção. O traço despreocupado que o aproxima do tachismo, o uso de materiais pouco ou nada tradicionais (como papelão, fluidos corporais, giz, refugos urbanos), as colagens com imagens de jornais, revistas, fotografias e texto e atenção para uma pintura “sem controle”, de ação e com resultados visuais que se alteram com o tempo demonstram a variedade desse repertório, o qual o acompanhou até o fim.

¹⁷ O que forma um antagonismo com a “*Box with the Sound of Its Own Making*”, de Robert Morris.

¹⁸ Extrato de fala de Alberto Greco em catálogo, 1996.

Referências

ABREU, Simone Rocha de. O Componente Abstrato da Nova Figuração Argentina: Repercussões no Brasil. *Anais do XXXII Colóquio CBHA: Direções e Sentidos da História da Arte*. Brasília: UNB/CBHA, 2012, p. 1928-1946.

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. São Paulo: 34, 2006, vol. 1.

ANDERSON, Perry. *A crise da crise do marxismo*. 3^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2011.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In: *Concinnitas*, ano 9, vol. 2, nº 13, dez 2008, pp. 178-187.

GARCÍA, María Amalia. Alberto Greco y el Brasil: Contactos regionales y abordajes comparativos. *Anais do XXX Colóquio do CBHA - Arte > Obra > Fluxos*. Rio de Janeiro/Petrópolis: CBHA, 2010, pp. 998-1004.

LAUDANNA, Mayra (org.). *Marcello Grassmann*. São Paulo: SESI-SP, 2013.

LONGONI, Ana. “Vanguardia” y “revolución”, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. In: *Revista Brumaria*, nº 8, Arte y Revolución, 2007. Disponível em: <<http://arte-nuevo.blogspot.com.br/2007/07/vanguardia-y-revolucion-ideas-fuerza-en.html>> Acesso em 23 mai. 2016.

MELAJ, María Fernanda. El Otro Greco: Alberto Greco (1931-1965). *Disturbis* Publicación periódica Del Máster de Estética y Teoría Del Arte Contemporáneo, n.º 4, Otoño, 2008. Disponível em: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Melaj.html>>. Acesso em 22 jan. 2014.

NOÉ, Luis Felipe. Alberto Greco, farsante y ángel liberador. *Catálogo da mostra Alberto Greco Un extravío de tres décadas*. C.C.BORGES, mar, 1996. Disponível em: <<http://arsomnibus.blogspot.com.br/2008/03/alberto-greco-farsante-y-ngel-liberador.html>> Acesso em 22 jan. 2014.

OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PACHECO, Marcelo E.. De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965. In: KATZENSTEIN, Inés (Ed.). *Escritos de vanguardia*. Arte argentino de los años '60. Nueva York/Buenos Aires: The Museum of Modern Art/Fundación Espigas/Fundación Proa, 2007, pp. 16-27.

PELLEJERO, Eduardo. Alberto Greco (obra fora de catálogo). Tradução de Susana Guerra. In: *Alegrar*, nº 8, dez 2011, p. 1-14.

PEREIRA, Fernando José. *Arte contemporânea - a utopia de uma existência exilada: os desenvolvimentos numéricos como nova (im)possibilidade aporética*. Pontevedra : Faculdade de Belas Artes, 2001.

RAMÍREZ, Mari Carmem. Táticas para Viver da Adversidade: o conceitualismo na América Latina. In: CAVALCANTE, Ana (org.). *Arte&Ensaios*, nº 15. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, pp. 185-195.

RIVAS, Francisco. Alberto Greco. *Catálogo*. IVAN – Centro Julio Gonzalez. Valência: Artes Gráficas Vicent, 1991.

Rodrigo Hipólito

Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo e do curso de Pedagogia da Faculdade Europeia de Vitória; artista, crítico e poeta atuante pelos grupos Coletivo Monográfico e Nota Manuscrita, com os produz textos, vídeos, ações performáticas e instalações; é editor da Revista do Colóquio e integrante do Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes.

Angela Maria Grando Bezerra

Doutora em Teoria e Historia da Arte pela Université de Paris I – Sorbonne; Pesquisadora (BPC-FAPES); Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo e do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFES; Atua na área de Artes com ênfase em fundamentos teóricos das Artes, processos de criação na arte moderna e contemporânea, arte conceitual, práticas relacionais/colaborativas na arte contemporânea, arte e espacialidade; Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes/UFES; Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes/UFES e o Programa de Qualificação Institucional (PQI-CAPES); É editora da Revista Farol e membro do conselho científico da Revista Estúdio.