



Peças para *outra* história da arte moderna

Diana B. Wechsler

La historia no es exactamente la ciencia del pasado porque el “pasado exacto” no existe.
George Didi-Huberman, *Ante el tiempo*

Partindo do preceito de que as narrações históricas são construções históricas, e com o propósito de repensar os tópicos canônicos da história da arte moderna, este ensaio testará a possibilidade de refletir acerca dessas histórias, considerando fontes diferentes. A hipótese central é a de que esses documentos oferecem outros nomes, atores, problemas, etc. e, em virtude disso, admitem outras narrações e com elas “outra” história da arte moderna.

Arte moderna, metrópole cultural, América Latina.

Algumas considerações iniciais

A afirmação provocadora de Didi-Huberman foi escolhida como abertura para este texto porque permite situá-lo rapidamente no lugar da polêmica historiográfica. Entretanto, não é o problema da história da arte em geral que tentaremos abordar aqui. Este ensaio tem um propósito mais preciso: exercitar a suspeita sobre o alcance de um dos relatos particulares dessa história, que se refere ao último período do século XIX e mais intensamente às duas primeiras décadas do século XX.

A intenção é problematizar as histórias da arte do século XX, atravessadas por uma questão que se apresenta de maneira quase excludente: a da arte moderna, assinada pela emergência das vanguardas, marcos de renovação entendidos como chaves de um discurso instituído que tem a leitura dos processos artísticos culturais do século passado atravessando – desde recorte a saltos de inovações – outros processos não menos modernos que os das vanguardas. Nesse sentido, a leitura que este artigo propõe – como fragmento de um trabalho mais extenso – é a de revisar as perspectivas canônicas da arte moderna, a partir da incorporação de algumas fontes, para pensá-las como indícios da que poderia ter sido outra história da arte moderna: povoada de matizes, enriquecida por numerosas presenças e por certas colorações que a escrita do grande relato eludiu.

A tradição da historiografia artística européia e norte-americana moderna de pós-guerra marca em seu percurso um caminho que exclui – ou, no melhor dos casos, deixa em segundo plano – os processos dos espaços culturais (chamemo-los provisoriamente periféricos), deixando de contemplar aspectos que fazem a dialética própria do moderno, como

Tradução Michelle Ribeiro Bacalhau.

Juan Gris. *La guitare sur la table*, 1913 (óleo sobre tela, 60 x 71,9 cm). Coleção Fundação Telefônica da Espanha.

as interações, as migrações, as viagens, as redes de relação entre artistas e intelectuais, a convivência de “uns e “outros” nos espaços metropolitanos; não advertindo, aliás, na centralidade outorgada às vanguardas, sua própria condição periférica em um momento de ascensão, em Paris, Berlim ou Milão, por exemplo.

São justamente esses elementos que constituem o centro de atenção do trabalho que desenvolvo há vários anos. Dentro dele, este artigo é peça breve de uma montagem mais extensa. Nele, tenta-se recuperar, por meio de uma análise do movimento moderno em algumas das metrópoles culturais¹ da América Latina e da revisão de certos itinerários dentro de outros espaços como Paris, por exemplo, a dimensão densa desses processos ativando os laços de articulação entre metrópoles. Dessa forma, o propósito da pesquisa é colocar a noção da arte moderna em debate, a partir da consideração de novas coordenadas de análises, o que implica revisá-la, incluir outras perguntas, colaborar com outras visões. Nesse sentido, o estudo do impacto da modernidade na América Latina, a apropriação e co-produção das linguagens das vanguardas e os processos entre as guerras colocam em conflito a perspectiva habitual das histórias da arte moderna escrita na segunda metade do século XX.

A consideração das condições, buscas, percepções e inserções diferenciais que, durante a viagem estética, os artistas das metrópoles de América Latina realizam na Europa nas primeiras décadas do século XX e o estudo das escolhas, dos percursos, bem como a recepção e inclusão dos artistas europeus que migraram para essas terras a partir dos anos 20, revelam um mapa enriquecido da arte moderna permitindo recuperar uma rede de interações internacionais dinâmica e rica.²

Têm lugar nesse marco interativo processos em que se desenvolvem diversas seleções, apropriações, elaborações e reelaborações de linguagens. Dentro desse panorama, os casos das metrópoles culturais latino-americanas – São Paulo, Montevidéu, Buenos Aires e México – são postos em foco partindo da consideração de que nelas a arte moderna oferece rota singular assinada por migrações, trânsitos fluidos e intercâmbios de pessoas, imagens, obras, mostras, livros, catálogos, revistas, etc. A análise desse tipo singular de migração (entre as metrópoles latino-americanas e as européias, e vice-versa) abre novas alternativas para a leitura do movimento moderno, recuperando uma dialética que o grande relato canônico diluiu.

Centrando-nos agora no percurso que pontualmente se desenvolverá neste artigo, avancemos sobre os objetos impressos – fontes privilegiadas deste trabalho.

Os jornais e as revistas das metrópoles das periferias faziam eco do movimento moderno em Paris, Londres, Milão, Veneza, Berlim, Munique, Madri; enfim, de todos aqueles acontecimentos que permitiram que as páginas da arte e da cultura estivessem “em dia”. Um afã de atualização que inundou também artistas e intelectuais, que povoavam mais

1 Registra-se aqui a delimitação da noção de “metrópole cultural” proposta por Raymond Williams em *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

2 Aspectos que desenvolvi em outros trabalhos.

3 Cfr. meu texto Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa. In D. B. Wechsler. *Italia en el horizonte de las artes plásticas*. Buenos Aires: IIC-Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 143-189; e o mais recente Cosmopolitismo, cubismo y arte nuevo. Itinerarios latinoamericanos. In Eugenio Carmona. *El cubismo y sus entornos*. Santiago de Chile: Fundación Telefónica, 2008.

ou menos compulsivamente suas bibliotecas com revistas, livros, catálogos, postais, em suma, todo tipo de material impresso que os informava acerca do que ocorria do outro lado do oceano, com a angustiante sensação, entretanto, de que todas as formas, todo esse esforço era em vão e –como é recorrente ler nas autobiografias– “aqui não chegava nada”. No entanto, essas leituras lhes permitiam armar um mapa imaginário que transitava no momento de poder concretizar a ansiada “viagem à Europa”. E “Europa”, afinal, podia começar por qualquer parte na hora de colocar o primeiro marco no plano: podia ser o lugar de chegada do navio – Londres, Gênova, Vigo, Hamburgo –, o de nexos mais forte (ligado à tradição familiar, aos ensinamentos recebidos pelos mestres, ao contato prévio com algum outro colega que houvesse estado ou ainda permanecesse nesse lugar). Parecia que o que realmente importava, sobretudo nessa experiência da viagem, era a possibilidade de se confrontar com o “outro” e nesse confronto “ver-se”, medir-se e avaliar o caminho a seguir. Esses caminhos, porém, fazem parte de outros trabalhos.³

Retornemos aos papéis, a fim de afirmar que a imagem da arte moderna começava e se constituía, para os artistas latino-americanos, a partir do material impresso que chegava a suas mãos antes da iniciada viagem. Material que orientaria, por sua vez, os rumos a seguir e as relações que se estabeleceriam. Proponho, dessa forma, como ensaio, centrar este breve texto em alguns artigos referentes à arte moderna publicados na revista quinzenal de arte e crítica livre *Martín Fierro*, editada em Buenos Aires entre 1924 e 1927. Nela certamente se produziu o primeiro encontro de muitos de nossos artistas com algumas imagens, nomes, estéticas e debates. Além disso, os leitores puderam em suas páginas aproximar-se de algumas das formas iniciais da escrita da história da arte moderna. Um tipo de escrita realizado “em aquecimento”, procurando dar forma aos processos que contemporaneamente se desenvolviam. Esses primeiros traços – adiantemos a hipótese – dão uma perspectiva plural e sem dúvida mais dialética desse período da história da arte. É possível imaginar, a partir daqueles textos e da presença de artistas e das obras em publicações, como a que aqui será objeto de análise, uma arte moderna que responde à dialética dos intercâmbios fluidos e à convivência nos espaços metropolitanos, colocando em prova a idéia de pensar em um processo de construção, no âmbito da arte moderna, como uma co-produção em que as imagens e representações se foram constituindo no somatório de vozes e observações diversas.

Traços de uma história precursora da arte moderna em *Martín Fierro*

Arte moderna. Com essas duas palavras a revista quinzenal de arte e crítica livre *Martín Fierro* costumava chamar a atenção de seus leitores. Na manchete – várias vezes na primeira página – destacava-se uma tipografia que permitia a rápida identificação. Aparece pela primeira vez em um número de maio de 1924 a reprodução de uma obra de Ottomann, exposta no Salão de Outono de Paris de 1923. Às vezes, “Arte moderna” aparecia qualificada como “argentina”, “mexicana”, “francesa”, como referência à nacionalidade do artista cuja obra se reproduzia; outras, a imagem reproduzida resultava em si mesma eloqüente, e o titular genérico era substituído pelo nome do artista: Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias e Abraham Ángel, entre os mexicanos; Pedro Figari,

Norah Borges, Pablo Curatella Manes, Emilio Pettoruti, Xul Solar, entre os rio-platenses; Carlo Carrá, Benedetta Marinetti, Pablo Picasso, Marie Laurencin, os Delunay, Boccioni, Depero, Dalí, Moreno Villa, entre os europeus.

A aposta da revista no novo enfatizava-se a cada número, e a questão da arte moderna convertia-se em uma constante: imagens e textos convergindo com o propósito de contribuir com os traços de um lugar para a nova arte na imaginação dos leitores.

A observação sobre o passado americano fez parte também do repertório vinculado à construção de uma nova cultura visual marcada pela revista. Apelando para o recurso do contraste de imagens, tenta favorecer a identificação daquele que se considera válido – pela simplicidade estrutural da congruência das formas e por seu lugar entre os percussores da arte moderna –, o que se desqualifica categoricamente – dada a falta de “sinceridade”. Dois conceitos de escultura, por exemplo, é o título com que se apresentam contrastadas – em uma simples e eficaz nota gráfica – duas obras em pedra: a figura jacente de José Llimona, qualificada como “péssima” e o “asteca anônimo: magnífico”⁴. A revista também incluiu imagens da arte do passado que funcionavam por esses anos como eficazes referências de tradições recuperadas, entre elas a obra de Cranach e a de El Greco adquirem outra visibilidade a partir da reapresentação estética – e historiográfica – que tinha nesses anos.

As contribuições de *Martín Fierro* ocorreram em um contexto de Buenos Aires como centro cultural, recebendo e produzindo com avidez todo tipo de material impresso.⁵ Textos como os de Margherita Sarfatti – *Segni, colori e luce* (1926) – e Franz Roh – *Nach realismus* (1925)⁶ – rondavam as bibliotecas dos artistas contemporâneos e também buscavam com interesse o acesso a publicações como *Cahiers d'Art* (Paris), *Simplisissimus* (Munique), *La Gaceta literaria* (Madri), entre outras. Junto a elas, *Martín Fierro* contribuía não só com a voz de seus próprios envios, como também com a publicação de textos de Maurice Reynal, Marcelle Auclair, Sandro Volta, André Salomón, André Lhote...

As viagens e a estrita vinculação com a revista, além de sua vontade de estabelecer redes, resultaram especialmente em significativa imagem de Oliverio Gironde – *Primus Inter Pares* –, que buscou enlaçar Buenos Aires, Uruguai, Chile e México, a “Europa latina”, a partir da viagem realizada em 1924. “Por sua iniciativa (...) e decididamente apoiado por *Martín Fierro*, Oliverio Gironde conseguiu formar a frente única da juventude intelectual argentina, e dando as mãos, franca e cordialmente com os camaradas do Uruguai, leva Buenos Aires, em sua viagem, a representação deste periódico” e de outros da região que respondiam ao que se agrupava como a “nova geração”.⁷

Por um lado, a recepção de notas⁸ de ensaístas e escritores é parte dos recursos de aglutinação da revista entre os que resultam de particular interesse para este trabalho. Algumas contribuem com a pergunta acerca de como foi sendo construída essa narração precursora da arte moderna. Ensaïemos uma leitura sobre esses textos que permita entre-

4 *Martín Fierro*, ano II, n.24, Buenos Aires, 17 de outubro de 1925.

5 Cf. Entre os trabalhos mais recentes referentes ao campo artístico: meu *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-30)*. Buenos Aires: UBA, 2004; M.I. Saavedra y P. Artundo (comps.). *Ler las artes*. Buenos Aires: UBA, 2004; e D. B. Wechsler. Una biblioteca moderna. In *Orbis Tertius*. Universidad Nacional de La Plata, 2008 (em processo de edição).

6 Sobre esses autores e sua relação com a cena artística argentina, ver os trabalhos mais recentes: D. B. Wechsler, Da una stética del silencio a una silenciosa delcamazione in Chiarelli (curador) e Wechsler (curadora adjunta). *Novecento sudamericano*, Milão: Skira, 2003; e Melancolía, presagio y perplejidad in *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal*. Buenos Aires: FMN, 2006; R. Antelo, “Modernismo reactivo y abstracción, e C. Rossi, Una pulseada por la abstracción: Romero Brest entre Margherita Sarfatti e Lionello Venturi” in A: Giunta y L. Malosetti (comps.). *Arte de posguerra*. Buenos Aires: Paidós, 2005, pp.37-51 y 51-71 respectivamente.

7 *Martín Fierro*, ano 1, n.7, Buenos Aires, 25 de julho de 1924.

8 Entendem-se aqui por “notas” aqueles textos que não são publicados como crítica de arte – no sentido de referir-se a uma exposição que esteja tendo lugar em Buenos Aires, mas que aspiram ao formato de ensaio em que se avaliam aspectos dos processos artísticos dos últimos tempos.

ver as formas de apropriação de um passado artístico próximo a partir de sustentar que à medida que se acelera a consideração de tempo mais iminente resulta a necessidade de elaborar um discurso que permita (a ilusão de) fixar os acontecimentos.

Neste traçado de uma primeira vontade de historiar o passado artístico recente – e prosseguindo com o propósito de nos centrarmos no percurso que uma leitura de *Martín Fierro* oferece – aparecem os textos de Sandro Piantanida Descubrimiento del cubismo I e II, publicados a partir de entregas sucessivas nos números de outubro-novembro de 1924 e janeiro de 1925.⁹

9 Sandro Piantanida. Descubrimiento del cubismo I e II. In *Martín Fierro*, ano I, n.12-13 e 14, Buenos Aires, outubro-novembro de 1924 e janeiro de 1925, respectivamente.

Piantanida encara a questão do cubismo enfocando a “impossibilidade de traçar (...) um quadro completo da pintura francesa anterior”. Continua: “devia me contentar em escrever dois nomes e observar na sua obra o aspecto característico e típico dos movimentos impressionista e pós-impressionista. Renoir – un artista. Cezánne – un artífice.” A partir dos ensinamentos de ambos, assinala o caminho pós-impressionista e Picasso como ponto de inflexão até um novo rumo: “é Picasso quem conduz a fila”, e agrega: “é ele quem peneira, pesa, experimenta. Interroga os mestres e aplica a nova invenção”. Para concluir que “Picasso funda a escola”. O crítico destaca dois momentos no processo de recepção do cubismo: o primeiro que horroriza a crítica, e o segundo de aceitação dos dados; os “saudáveis efeitos do feliz e eficaz descobrimento”.

Piantanida está “descobrimdo” o cubismo ante seus leitores, partindo da experiência dos anos 20. Essa leitura arma um relato que vai desde o impressionismo ao cubismo – como ocorre, veremos em outros ensaios –, mas que está refletindo sobre as experiências metafísicas e, mais precisamente, a experiência da arte italiana contemporânea como pontos de chegada em praias seguras “em meio ao caos e às quimeras”.

A observação histórica que esses textos oferecem está atravessada pela fratura suposta pela Primeira Guerra Mundial, levando-o a interpretar que “o impressionismo foi a arte de um mundo vacilante”, “que a tentativa dos expressionistas foi a arte de um mundo que se desfazia”, tanto que “a pintura de 1910 era um pressentimento inconsciente dos anos da guerra geral. Era quase uma ideologia figurativa dela.” O artigo indaga, a partir desses pressupostos que vinculam a experiência sociopolítica com as buscas artísticas, sobre as maneiras diferenciadas nas quais os artistas do entorno cubista (Braque, Archipenko, Metzinger, Leger, Jeininger), aqueles que fazem “uma arte sem objeto” (Kandinsky e Klee), os da área expressionista alemã (Kokoschka, Nolde, Groszmann) e os italianos (metafísicos Carrá e de Chirico) tentaram solucionar os problemas da representação: “nunca se falou tanto acerca da forma e da construção como nesse período de anarquia e de desorganização” (em referência aos anos entre 1910 e 1920).

O texto de Piantanida conclui onde tacitamente havia começado, reforçando seus pressupostos: a certeza de que todo caminho percorrido “do impressionismo ao cubismo”,

em que se delinearão distintas maneiras para criar imagens plásticas, havia alcançado sua meta na arte italiana contemporânea que “salvou o tradicional espírito clássico” e conseguiu “uma força espontânea que o fez realizar, frente à visão de mundo, o acordo completo, o equilíbrio entre a faculdade de se comover e a faculdade de entender e se expressar”.

É interessante observar que ao colocar no centro do ensaio a questão do cubismo, o autor entende que deve fazer uma retomada da história mais ou menos próxima da arte francesa e paradoxalmente, logo depois, apela para as referências alemãs, italianas e para aqueles atores que dentro desta pesquisa definimos como migrantes modernos: artistas que transitam por espaços distintos, pensando e repensando as linguagens e o processo artístico contemporâneo.

Por sua vez, a revista *Martín Fierro*, que havia respaldado a viagem de Gironde e hospedava calorosamente textos e imagens de distintas procedências, estende suas redes para saudar quem reconhece como “martinfieristas da Itália” a partir da redação de Sandro Volta, uma “amizade de bordo” que Gironde estabeleceu e que permitiu capturar essa voz. Em seu texto de apresentação, ele introduz alguns dados que permitem apoiar a possibilidade de outra escrita do percurso da arte moderna quando afirma: “Há que dizer a quem crê que hoje não existem pintores fora de Picasso, Derain e Matisse, que existe, pelo contrário, todo um florescimento de artistas que colocam a Itália na vanguarda do movimento moderno pictórico e que se chamam Sóffici, Carrá, de Chirico, Rosai e Lega”.¹⁰ Novamente a perspectiva italiana como contraponto dos processos que tinham lugar em Paris. A partir dessa primeira intervenção se sucedem as notas de Volta, nas quais apresenta um artista italiano e com ele introduz sua interpretação sobre a arte contemporânea. Enquanto isso, e como indicio do circuito internacional que havia estabelecido a revista, chegam à redação cartas de reconhecimento de Ardengo Soffici, Ottone Rosai e Achille Lega, que enviam também uma coleção de desenhos originais de Margherita Sarfatti.

10 Sandro Volta. In *Martín Fierro*, ano 1, n.12-13, Buenos Aires, outubro-novembro de 1924.

Ramón Gómez de la Serna e Guillermo de Torre são outros concorrentes assíduos – nesse caso da Espanha – das páginas da revista. O suplemento de “saudação” a Ramón como antecipação de sua visita a Buenos Aires¹¹ ou a crítica de Jorge Luis Borges ao livro *Literaturas europeas de Vanguardia* de de Torre¹² são alguns dos dados visíveis dessa relação.

11 *Martín Fierro*, ano II, n.19, Buenos Aires, julho de 1925.

12 *Martín Fierro*, ano II, n.20, Buenos Aires, agosto de 1925.

No caso do livro de Torre, cabe ressaltar que a inclusão dessa nota bibliográfica introduz não só a problemática da vanguarda como também a questão de sua relação com uma concepção do tempo. “Quero encarar seu progressismo (afirma Borges), esse gesto molesto de tirar o relógio a todo momento.” A crítica está encaminhada até aquele esquema “do depois” – como dirá Borges – segundo o qual se sucedem os movimentos uns a outros com apressado afã de mudança e novidade – nesse sentido de urgência de mudança contemporânea que subjaz nessa necessidade de historiar as literaturas



Juan Gris. *La Chanteuse*, 1926 (óleo sobre tela, 92 x 64,7 cm). Coleção Fundação Telefônica da Espanha.

européias de vanguarda, no caso citado, ou as artes plásticas do impressionismo ao cubismo, em outros textos.

13 *Martín Fierro*, ano III, n.27-28, Buenos Aires, maio de 1926.

Situando-nos agora novamente no âmbito das artes plásticas, Auclair publica nas páginas da revista *La nueva estética*. “Este ano, o Salão dos Independentes organizou uma “exposição retrospectiva” de 1884, data de sua fundação, até 1924.”¹³

A autora encontra um grande “sentido prático” para essa iniciativa já que permitirá que o público tenha acesso a um bom repertório de obras, entre as quais figuram as de Cézanne, Derain, Van Gogh, Matisse, Redon, Rousseau, Lautrec, Vlaminck, Laurencin, etc. Trata-se de uma exposição que distribui “conhecimentos pictóricos prudentemente dosados” para apreender as coordenadas da arte precursora do século XX.

14 Maurice Raynal. Del impresionismo al cubismo. In *Martín Fierro*, ano III, n.29-30, Buenos Aires, junho de 1926.

Essa mostra representou também uma instância de balanço que conduziu outros críticos a pensar sobre a trajetória recente da arte moderna. Assim Raynal retoma o tema no número de junho de 1926.¹⁴ A seguinte frase sintetiza seu enfoque histórico-crítico: “seguindo essa lei pela qual a arte busca seu progresso de reação em reação, surgiu

o cubismo, que despojou o impressionismo de sua afetação". Em seu juízo, a mostra retrospectiva dos Independentes cumpre então o propósito de revisar o caminho percorrido pela arte, uma vez que "demonstrar" a lei enunciada mostra uma tensão permanente até a suposta superação de uma instância na qual segue. Como indica Raynal, isso demonstra as obras de Leger, Delaunay, Marcousis, Ozenfant, "a falta de Braque, de Gris, de Picasso, de Metzinger, que estavam ausentes". O cubismo representou – segundo o autor que não pode ler o passado a não ser da perspectiva de "retornos"¹⁵ do seu presente – "um verdadeiro retorno até a sobriedade das linhas e cores". E agrega mais adiante: "as palavras de Cézanne como as intenções de Seurat e o rigor plástico da arte negra suscitaram de 1908 a 1914, entre alguns dos artistas acima citados, esse retorno à análise dos planos e dos volumes, até um conceito mais pictórico da pintura no sentido de que o objeto fosse submetido à imaginação criadora do artista para prover os elementos de um novo objeto: o quadro."

15 Em referência às declarações de Cocteau de *retour al ordre* e da *moderna clasicidad* de Sarfatti, por exemplo.

Apresenta o artista como um criador de "objetos novos" e estes movimentos – o impressionismo e o cubismo – como partes de uma tradição, a da boa pintura, e nesse sentido marca as formas como os artistas daquelas gerações representadas na retrospectiva retomaram os ensinamentos da tradição plástica a respeito dos usos da cor e da arquitetura das formas.

Nas páginas percorridas se descobrem várias questões. Talvez a primeira, para quem trabalha sobre a história da arte latino-americana, seja a da intensidade dos intercâmbios revelados nesse breve trajeto, e com eles a forte presença de textos e imagens que informavam e formavam um novo público. Por outro lado, a centralização na leitura sobre as notas que remetiam a uma precursora escrita da história da arte moderna deixa à vista duas vertentes: a que considera de maneira excludente os processos parisienses fundadores do movimento, e aquela que permeia a presença de *outros*, dentro daquela cena, reconhecendo outros espaços como opções alternativas e co-produtoras desse processo. Entretanto, o que subjaz em ambas as vertentes é certa idéia do fluxo da história das imagens dentro de uma dialética de ação e reação.

Como Wölfflin havia pensado as polaridades entre renascimento e barroco, os ensaístas dos anos 20 buscaram reter e organizar o passado próximo com esquemas similares – assim, Roh e seu gráfico polar em que contrastava expressionismo e pós-expressionismo, e Raynal opondo as características do impressionismo às do cubismo.

Esse *exercício de suspeita* teve como propósito revelar certos matizes presentes nessa escritura da história da arte moderna dos anos 20, um relato no qual se fundem as vozes de um e do outro lado do Oceano Atlântico, que exhibe em sua reconstrução alguns indícios das migrações modernas. Assim mesmo, sabemos que a primeira dessas tendências mencionadas, depois da Segunda Guerra Mundial, terminará absorvendo a outra porque o resgate dessas origens favoreceria sua reposição e com ela a dialética contemporânea.

16 A. Conan Doyle. *Estudio en escarlata*. Barcelona: Edicomunicacion, 1998.

Finalmente. “Quem se guiasse pela lógica poderia inferir desde uma gota d’água à existência de um Oceano Atlântico ou de um Niágara sem necessidade de os ver ou sem ter ouvido falar a respeito deles.” Conan Doyle põe na boca de Scherlok Holmes essas palavras na sua primeira novela.¹⁶ A história está governada, mais do que pela *lógica*, pela memória que, por sua vez, está guiada por seleções e resseleções permanentes. No entanto, se é possível pensar que as gotas d’água são aqui os textos e imaginar o oceano como a história da arte moderna, a releitura dessas fontes projeta outras águas e, com elas, novas páginas para aquela história.

Diana B. Wechsler é doutora em História da Arte. Pesquisadora do Conicet. Professora de Sociologia e Antropologia da Arte, FFyL-UBA, e arte argentina e latino-americana do século XX e na IDAES-UNSAM. Membro da cátedra do Caia. Tem recebido bolsas e subsídios para pesquisa de, entre outros, Post Doctoral Fellowship (Getty Foundation), Ministério de Cultura da Espanha, UBACyT. Publica artigos em livros e revistas da área. Realizou pesquisa e curadoria de várias exposições em Argentina, Itália, Brasil, México e Espanha.