



Periódico
Permanente.

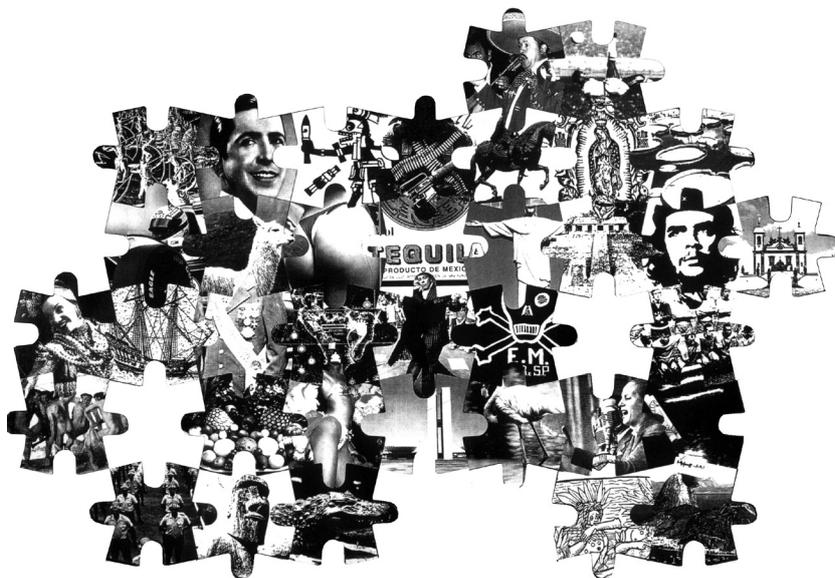
Nº 9
abril 2021

América Latina em disputa. Apontamentos para uma historiografia da arte latino- americana

Andrea Giunta (1996)

Tradução do espanhol: Fabiana Fernandes Paiva

Fonte: Texto apresentado no *Seminário Internacional de Estudos de Arte da América Latina*, Instituto de Investigações Estéticas, UNAM e Fundação Rockefeller, Oaxaca-México, 1 a 5 de fevereiro de 1996.



To be continued... Latin american puzzle - 1998.

Vinil adesivo sobre recortes de espuma vinílica - 128 peças - 40 x 50 cm cada

Mapas de ideias, desejos e intenções, as histórias da arte latino-americana concebidas até o presente, apresentam uma diversidade de temas e problemas, de maneira que se mostra necessário revisitá-las diante da oportunidade de construir outra história que se pretenda “nova”.

Muitas das versões editadas até agora deram origem a publicações luxuosas e igualmente iniludíveis, entre outras razões, porque reuniram as essenciais imagens “em cor”, quase impossíveis de se obter por meio de outra bibliografia, seja pela escassa circulação das histórias nacionais, seja pela baixa qualidade das reproduções que costumam apresentar – casos afortunados em que foi possível publicá-las no mundo editorial latino-americano.¹ Os catálogos das grandes mostras da arte latino-americana perpetuam as exposições não apenas pelo seu repertório de reproduções, mas também por suas seleções, seus ordenamentos e suas interpretações, constituindo-se como museus impressos da arte latino-americana, com os quais, inevitavelmente, temos que dialogar na hora de pensar uma historiografia da arte latino-americana dos anos 1960 até o presente (1996).

Antes de tratarmos dos novos problemas que, como grupo reunido neste seminário, abordaremos, entendo que é necessária uma revisão sucinta de algumas histórias da arte latino-americana a fim de estabelecer uma base de acordos mínimos acerca de do que foi feito até este momento e que nos permita debater e delimitar as novas questões. Não pretendo realizar um exaustivo estado do assunto. Somente me concentrarei em alguns livros, catálogos e artigos produzidos em dois períodos significativos: os anos 1960 e os anos 1990.

Dois momentos em que a arte latino-americana atraiu interesse nos países centrais e que são marcados, em cada caso, por circunstâncias políticas e ideológicas que desempenharam papel importante na ampliação do mapa artístico abrangendo a América Latina. Os anos 1960 aparecem fortemente marcados pelo contexto da Aliança para o Progresso e pela necessidade norte-americana de encampar uma iniciativa cultural que cobrisse uma região do planeta que, depois da Revolução Cubana, ameaçava sucumbir à órbita do comunismo e da União Soviética. Os anos 1990, por sua vez, foram convocados a revisar, comemorar ou celebrar o quinto centenário do “Descobrimento da América”, do “Encontro de dois Mundos” ou da “Conquista da América” segundo a interpretação que se dê aos fatos. A este último ciclo, devemos acrescentar ainda a imperiosa necessidade com que o crescente mercado de arte latino-americana teve de justificar seus investimentos através de exposições e pesquisas que a endossem.

O que sustento é que as exposições organizadas desde fins dos anos 1950 até o presente, e os livros editados sobre arte latino-americana, podem revelar um conjunto de ideias orientadoras que seguem, em grande parte, pautando as histórias mais recentes.

Where is América?

Frase que servia de título ao editorial de uma edição da revista *Art in America* em 1959, e que apresentava um extenso dossiê de arte latino-americana. A pergunta se propunha, inclusive, como uma reinterpretação do nome da revista:

Esta edição de *Art in America* dedicada ao tema da Pan America, reflete uma definição editorial da arte americana [...]. Nós não entendemos a América como sinônimo dos Estados Unidos. América é todo o território que se estende desde o gelado Círculo Ártico do Canadá até o extremo sul da Terra do Fogo.²

Marcando a extensão geográfica, o editorial se lançava imediatamente na definição dos sentidos da arte da América, vinculando-os à uma tradição ampla e misturada:

A arte de hoje, como linguagem universal, não conhece divisões. A arte de cada país está estreitamente conectada com a de outras culturas do mundo. Aqui, na América, não podemos retornar ao antigo conceito insular de uma arte estritamente regional cercada por limites geográficos, políticos e culturais. Só pode alcançar

êxito um conceito de arte no qual a América é [...] descendente da originária América indígena em conjunto com todas as nacionalidades que ajudaram a povoar nosso Hemisfério Ocidental. Estas, juntas, produzem a “arte da América” que não deve ser interpretada como a arte de duas Américas, Norte e Sul, mas de uma América.³

A revista assumia esta reflexão compelida, fundamentalmente, por três exposições-festivais que estavam sendo realizadas, de maneira simultânea, por ocasião dos jogos Pan-americanos do verão de 1959 em Chicago, Denver e Dallas.⁴

Este ano, possivelmente, mais que qualquer período anterior, teria atraído um intenso interesse pelos assuntos Pan-americanos. A recorrência da palavra “renascimento” nos periódicos sul-americanos confirma nosso entendimento de uma regeneração, e talvez de um verdadeiro renascimento das artes americanas nesse período.⁵

Diante dessa invasão de “novas” imagens e manifestações culturais, a revista questionou alguns dos visitantes das exposições acerca de suas impressões e sobre as diferenças entre a arte contemporânea dos dois continentes:

Seus comentários sinalizaram uma escassez surpreendente de diferenças básicas, a extraordinária coincidência de propostas e estilo [...]. Assim como o mundo se contrai e chega a ser na verdade “um mundo”, a arte cada vez mais será aceita como uma linguagem universal.⁶

Tal diagnóstico parece demonstrar um cenário radicalmente novo no qual América Latina e Estados Unidos aparecem unidos no amplo e, ao mesmo tempo, restritivo “Hemisfério Ocidental”. Sem nações, sem regionalismos nem provincianismos, a arte do continente se define por um confuso aglutinamento de tradições unidas pelo passado comum de toda América. “Um mundo” que redistribui as relações culturais para compartilhar, ao menos desde o discurso, aquela hegemonia artística que os Estados Unidos tinham construído após a Segunda Guerra Mundial. Depois de lamentar o escasso conhecimento da arte latino-americana e de enunciar os problemas que se apresentavam para a sua difusão – “o que deveria ser exibido, e como, e onde” –, José Gómez Sicre abordava novamente o problema de sua caracterização, sua tradição e seu internacionalismo:

Para alguns, a arte latino-americana é “carnaval-type”, representação descritiva e superficialmente crônica do povo sul-americano e de seus costumes que atraem aos turistas. Este limitado conceito poder prejudicar a reputação [...] da arte latino-americana entre os colecionadores sérios de todas as partes [...]. Rica em tradição, a América Latina utiliza a linguagem internacional da arte tanto como esta é utilizada nos Estados Unidos. Sejam figurativos ou abstratos, os novos pintores latino-americanos estão em busca de um estilo que possa ser compartilhado pelo hemisfério inteiro.⁷

No entanto, Gómez Sicre, de modo distinto do editorial já citado, não deixava sem direção esse patrimônio comum que propiciava a utilização da “linguagem internacional”:

Os Estados Unidos, como o país mais rico e desenvolvido, deveria ser o principal responsável pela condução e o centro natural da cultura que beneficiará a todas as nações do continente.⁸

Gómez Sicre definia, inclusive, algumas das políticas que os países latino-americanos teriam que seguir para tornar mais simples a tarefa do líder:

[...] abrindo novos museus em várias capitais dos países latino-americanos e estabelecendo uma escala de valores. Isto, com a esperança de que os Estados Unidos enviarão suas mais avançadas expressões artísticas aos países latino-americanos, os quais, por sua vez, poderão corresponder com a escolha dos melhores exemplos de sua nova arte.⁹

A abertura, nesses anos, de vários museus latino-americanos, coincide com estes requerimentos. Também o fato de que o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires fora inaugurado com uma espetacular mostra de arte moderna internacional que incluía obras de Pollock e de Kooning, enviadas pelo Museu de Arte Moderna de Nova York.

Os artigos desse dossiê desenvolvem até a exaustão um repertório de temas que, com uma insistência próxima aos mecanismos da publicidade, explicam como deveria ser entendida a arte latino-americana para ingressar no mundo artístico. O conceito, sempre problemático de Pan-americanismo,¹⁰ logo substituído pelo menos controverso de interamericanismo e, finalmente, o de latino-americanismo; o necessário pertencimento à cultura ocidental; a valorização da linguagem internacional como carta de legitimação e que, correlativamente, deveria eliminar todos os regionalismos, localismos e, naturalmente, toda alegação que passava, necessariamente, por uma narrativa vinculada ao ideológico ou ao político; e, por fim, a afirmação de um renascimento da arte latino-americana com todas as referências a um tempo inaugural que o próprio termo implicava: todas estas vertentes foram incorporadas a uma matriz discursiva que remetia ao começo de um novo “momento” para a arte latino-americana.

Ocidentais e internacionais, estes eram os ingredientes imprescindíveis na redefinição de uma arte latino-americana que se inscrevia na dinâmica da Guerra Fria, em um mundo que se dividia em dois e que, a partir destes discursos, considerava legítima somente uma de suas partes.

O reconhecimento da arte latino-americana, de uma maneira muito determinada e precisa, seria considerada uma ferramenta adicional ao projeto de desenvolvimento econômico que, sob o lema “Aliança para o Progresso”, percorria todo o continente. Desde

os editoriais do *Boletim de Artes Visuais da União Pan-americana*, Gómez Sicre reiteradas vezes incluiu as artes visuais como estratégias de desenvolvimento:

Em viagens frequentes por nossos países observo um despertar, uma consciência da importância que tem para o destino de nosso continente uma avaliação de sua própria cultura. Alguns técnicos começaram a admitir ainda, que pouca ou nenhuma vantagem de ordem econômica poderá ser alcançada, com a incipiente industrialização de nossas riquezas continentais, se não chegarmos antes a uma plenitude de sua consciência cultural. Também se admite que existam poucos instrumentos de cultura mais diretos, mais efetivos, menos variáveis que as artes plásticas. Daí a necessidade de estimular seu desenvolvimento e sua circulação para contribuir, mesmo que desde esse setor, à afirmação desse inalienável instrumento que é a cultura.¹¹

Não deixa de surpreender a clareza com que Gómez Sicre expõe, com toda evidência, o caráter instrumental e político que outorga à arte como parte de uma cruzada cultural. Depois de reiterar tópicos já tradicionais entre a crítica norte-americana como “Paris deixou de ser ‘o centro’ para converter-se em mais um centro”,¹² e de equiparar Coatlicue com a Victória de Samotracia, Gómez Sicre expõe seu programa militante:

O momento da arte da América não é de indigenismos, campesinatos, operariados nem de demagogias. É de afirmação de valores continentais de essência universal. Devemos começar a saber apreciá-los, identificá-los dentro de nossas próprias fronteiras que, apenas por sua vastidão, merecem uma posição de respeito no consórcio universal de valores.

A Seção de Artes Visuais da União Pan-americana acredita nisso e luta por impor sua convicção em todas as frentes onde tem permissão para emitir sua voz.¹³

O poder que esta pauta e a figura de Gómez Sicre exerceram, nos anos 1960 e começo dos anos 1970, ao traçar o território da legítima “arte latino-americana”¹⁴ pode ser constatado no artigo que Stanton L. Catlin escreve para o citado número de *Art in América*, no qual, em seu diagnóstico, os novos e promissores tempos que se anunciavam para a arte latino-americana embasavam-se na informação abundante que o *Boletim de Artes Visuais da União Pan-americana* aportava sobre a atividade que se realizava em cada país. E ainda mais: todos os artistas que Catlin cita, todas as obras que o artigo reproduz, figuram nas coleções do Museu de Arte Moderna de Nova York ou da União Pan-americana.¹⁵

A restrição de seu ponto de partida é exacerbada quando, depois de assinalar a Argentina e o Brasil como os países que haviam experimentado os maiores avanços, confessa a dificuldade em avaliar a

arte brasileira em termos de “artistas individuais”, devido à amplitude de direções que coexistem nesse país. Aloísio Magalhães – cuja obra também figurava na coleção da União Pan-americana – era o único nome que poderia, nesse caso, mencionar. Suas seleções expressam, em definitivo, o mais absoluto desconhecimento acerca da pujante cena da arte brasileira.

Sem dúvida mereceria um estudo detalhado o peculiar gosto artístico de Gómez Sicre que, de maneira decisiva, determinou a formação da coleção da União Pan-americana, incidiu sobre a visibilidade da arte latino-americana durante os anos 1960 e teve um papel central na formação das coleções latino-americanas nos Estados Unidos.

Original ou derivativo?

À cruzada pela arte latino-americana que se inicia no final dos anos 1950, soma-se a figura do crítico e poeta argentino Rafael Squirru – fundador e, até 1963, diretor do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires – quando assume a direção do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-americana. Como latino-americano e como um dos gestores dessa grande empresa institucional, estatal e privada das artes, que influenciou numerosos países do continente durante os anos 1950 e 1960,¹⁶ seu discurso buscou sustentar o princípio de originalidade da arte latino-americana:

[...] uma acusação incomoda profundamente nossos artistas, uma acusação que se resume em uma palavra: derivativo. O que esta acusação significa? [...] Toda arte é em algum sentido derivativa.¹⁷

Sua resposta consistiu em defender a ideia de síntese. As formas de expressão são internacionais, mas os artistas latino-americanos as conduzem, as utilizam, de uma maneira diferente, original. “O que, por outra parte, diferencia esta maneira de operar daquelas que são utilizadas pelas culturas europeia ou norte-americana?”, pergunta Squirru. Sua seleção de artistas – predominantemente argentinos – irá, em certo sentido, um pouco além do que aquela pautada pelo gosto conservador de Gómez Sicre.

Squirru considerava notáveis as apropriações da arte pop, que nesses anos, estavam sendo desenvolvidas em Buenos Aires e as implicações sociais que muitas dessas obras consideravam. A riqueza de tradições e de fontes nas quais a arte latino-americana se inspira, vinham dos Estados Unidos e da Europa ou do próprio passado americano, incrementando a nova arte latino-americana “que é, na verdade, uma das forças vitais do mundo artístico de hoje”.¹⁸

Internacional, continental, nacional?

“Pode ou deve a arte latino-americana ser internacional em ambição, em estilo, ou sua verdade e seu tema residem em sua geografia?”, se perguntava Lawrence Alloway em 1965.¹⁹ Como resolver a polaridade entre “modernidade” e “tradição”? Alloway responderá a partir da revisão da obra de diversos artistas que valorizavam o processo de síntese alcançado somente quando “os elementos nativos são

sabiamente preservados, paralelos ao estímulo internacional, e não reclamam as virtudes da herança racial ou das raízes da terra, como exigido pelos críticos regionais”.²⁰

No entanto, o problema que Alloway introduziu para os questionamentos que estamos abordando consistiu em estabelecer a necessidade de deslocar a aproximação da arte latino-americana como uma expressão regional e começar a considerar as diferenças que se estabeleciam entre as nações e até entre as cidades:

Falamos e pensamos Nova York e Paris como unidades de identidade cultural, e não em Estados Unidos e França, mas ainda usamos América Latina como um termo compreensível. No entanto, à medida que as informações sobre o tema aumentam, esse alto grau de generalização acaba por limitar-se às referências a países e cidades.²¹

A diferença substancial da proposta de Alloway demonstra que já não é possível aproximar-se da arte latino-americana como se fosse um todo unívoco. Existem diferenças entre cada país e inclusive entre artistas de um mesmo país que impedem de nos referirmos, por exemplo, ao “estilo nacional chileno”.²²

A operação que, em princípio, parece inclinada a romper com a ideia de uma filiação continental comum – com todas as implicações essencialistas que tal postura traz consigo –, indica um passo decidido em direção à negação da historicidade. Romper com os marcos de referência regionais e nacionais para considerar apenas as diferenças individuais entre um artista e outro constitui, em definitivo, a verdadeira maneira de ingressar na desejada cena internacional da “Arte”, expressão sem nacionalidade, de definições únicas e absolutas. Essa linha de argumentação chegará a propor um “etapismo” cuja instância final apontará, em definitivo, ao rompimento de todos os laços com a história. A identificação continental deve seguir a análise e a discussão entre os artistas, livres de uma fidelidade continental que até esse momento os limitava.

Então, o internacionalismo, que transformou a arte latino-americana, afetará a identidade dos artistas, para além de seus níveis atuais de energia e imaginação. [...] as mostras nacionais e continentais, patrióticas ou paternalistas, são cenários intermediários no desenvolvimento de qualquer arte.²³

Nesse sentido caminha também a argumentação que desenvolve Thomas M. Messer, que, inclusive, vai um pouco mais além ao propor uma série de passos a seguir: 1. Estabelecer um padrão que funcione nos limites locais, regionais e eventualmente continentais; 2. Confrontar-se com os modelos internacionais; 3. Construir alianças que permitam estabelecer uma imagem coletiva; 4. Quando alcançado o reconhecimento coletivo (“a vitória”), concentrar-se em apagar a imagem de grupo buscando livrar-se do veículo que permitiu a conquista, o reconhecimento inicial, então “a ênfase retornará ao ponto em que, em última análise, sempre foi – no artista individual e nas obras em particular”.²⁴

A importância desses artigos não reside apenas nas ideias que expõem sobre a arte latino-americana, mas também no fato de que as mesmas foram levadas adiante por múltiplas exposições que envolveram diferentes instituições dos Estados Unidos e dos países da América Latina: desde a União Pan-americana até o Museu de Arte Moderna de Nova York, desde a galeria Bonino até a Fundação Interamericana para as Artes, desde as Indústrias Kaiser até as Olimpíadas do México de 1968, desde a Universidade de Yale até as do Texas e Cornell. Os discursos se tornaram realidade. Os argumentos foram concretizados em redes eficientes que distribuíam no mundo a ideia do que era a arte latino-americana naquela década que, tão claramente, “tornara-se a década emergente da pintura latino-americana”.²⁵

Estes artigos nos permitem, por outro lado, seguir um itinerário de ideias que vão desde as aventuradas afirmações com que Gómez Sicre anunciava o nascimento de centros internacionais de arte no continente americano, colocando em pé de igualdade Nova York e Buenos Aires, Rio de Janeiro e Lima, Cidade do México e São Paulo, Caracas e Washington;²⁶ estabelecendo, inclusive, a possibilidade de intercâmbio, de mútua influência entre os centros culturais hegemônicos e o recente, mas pujante, cenário latino-americano, até, quase que imediatamente, introduzir a diferenciação entre América do Norte e América Latina como duas áreas entre as quais, sempre, uma pergunta à outra sobre sua especificidade, sobre sua identidade e aponta, inclusive, as etapas corretas para alcançar o reconhecimento internacional, caminho inevitável para atingir um *status* artístico verdadeiro.²⁷

Este repertório de afirmações e sentenças foi insistentemente reiterado nos catálogos em que, inclusive, os artigos que citei aparecem como o corpo mais representativo da bibliografia sobre arte latino-americana que estava sendo construída.²⁸ Por outro lado, deram lugar a uma problemática em torno da identidade que seria discutida na América Latina na década seguinte.

Nessa direção, nem a exposição realizada pelas Universidades de Yale e do Texas, organizada por Stanton L. Catlin e Terence Grieder – que provavelmente representou o projeto de maior envergadura e seriedade da década –, pode escapar destes condicionantes ideológicos ao estruturar a sua aproximação com o “novo” território cultural. Mesmo quando esses pesquisadores consideram o dilema entre “arte latino-americana” e “arte nacional”, levam em conta que ao menos nessa etapa devem analisar apenas a arte produzida por artistas que teriam uma relação identificável com a América Latina em sua totalidade. A estrutura é, portanto, cronológica e seus recortes estão determinados pelos processos políticos, culturais ou ideológicos que podem ser rastreados em diversos países: a academia, a Independência, o Impressionismo, as preocupações sociais, a modernidade e, finalmente o internacionalismo, como a marca da consagração:

O período v (1945-1965), período contemporâneo, viu o triunfo do internacionalismo na arte latino-americana. O presente internacionalismo, nascido na Europa e impulsionado pelos Estados Unidos, não é um estilo universal, mas sim uma nova linguagem na qual muitos

estilos foram formulados. [...] A aceitação geral desta nova linguagem pelos artistas, críticos, e expertos da América Latina reflete uma tendência mundial, e tem sido possível graças ao fato de a América Latina estar envolvida com as tradições das sociedades e dos centros de inovação e experimentação em que essa nova linguagem tomou forma. [...] A difusão da influência do internacionalismo provocou uma reação contra as escolas sociais revolucionárias, a cena social e o contexto social estabelecido, aquele que, irradiado a partir do México, prevaleceu nos anos 1930 e início dos 1940, especialmente na Guatemala, e nos países do noroeste da América do Sul: Colômbia, Equador, Peru e Bolívia. [...] O Modernismo internacional prevaleceu e, como resultado, o caminho para o desenvolvimento de muitos estilos foi aberto, estilos que têm chamado a atenção dos principais centros estrangeiros.²⁹

Mas não são apenas essas questões que quero ressaltar. Interessa-me também colocar em primeiro plano o sentido político que alimentou esta complexa rede de instituições e intelectuais. Assinalei anteriormente o tom militante com que Gómez Sicre empreendia sua cruzada cultural e o poder que concedia à arte, entendida como um instrumento. Posição muito distante, é claro, da independência artística necessária para discutir, por exemplo, o apoio do Estado mexicano a uma arte política, nacionalista e indigenista como o Muralismo.

A utilidade da arte é anunciada diversas vezes com completa sinceridade. Assim, por exemplo, no catálogo da exposição *Magnet: New York*, realizada em 1964 na sala Diego Rivera do Palácio de Belas Artes,³⁰ Robert M. Wool assinala:³¹

[...] a impressionante ignorância a respeito da América Latina que existe nos Estados Unidos. No entanto isso tem que mudar, na verdade já está mudando. Uma das razões que motiva esta mudança é, claro, a necessidade política: Fidel Castro nos fez ver que era imprescindível aprender algo sobre os nossos vizinhos do sul e prestar-lhes alguma atenção.³²

A resposta latino-americana

Muitas redefinições do latino-americano tiveram respostas no Simpósio de Austin, realizado em fins de outubro de 1975.³³ A agenda de debate mostrou a necessidade de serem formuladas respostas a uma série de perguntas que, em grande parte, tinham sido levantadas na década anterior.³⁴

Para além do debate acerca de se a arte latino-americana existe (Juan Acha, José Luís Cuevas) ou não (Marta Traba), o que me interessa recuperar são aqueles fragmentos que, de algum modo, traçam um mapa dos artistas, e das tendências da arte latino-americana, aqueles que assumem posições diante da incidência norte-americana e, finalmente, aqueles que buscam apontar caminhos para o futuro.

As afirmações de Marta Traba contribuiram, sem dúvida, às posições mais radicais:

Nós NÃO EXISTIMOS nem como expressão artística distinta, nem tampouco como expressão artística, fora dos limites de nosso continente [...]. Levando em conta que o processo da atual arte moderna foi forjado em duas metrópoles, primeiro em Paris e depois em Nova York, e serviu incondicionalmente a um projeto imperialista destinado a desqualificar as províncias culturais e a unificar os produtos artísticos em um conjunto enganosamente homogêneo com a intenção de fundar uma cultura planetária, nossa existência artística nem sequer se apresenta como uma probabilidade.³⁵

Para Marta Traba, a arte latino-americana não contribuía em nada no processo de internacionalização – cita, como exemplo, o livro de Marchan Fiz – *Del arte objetual al arte del concepto*. No entanto, isso não liquida sua existência. Diante do projeto internacionalizador, os artistas podem se colocar “buscando coincidir mimeticamente” ou interpondo uma “distância voluntária”. Aqueles que escolhem a segunda opção fazem parte do que Traba chama de “cultura de resistência” – na qual se incluem Torres-García, Reverón, Matta, Szyszlo, Morales, Cuevas – e que nesse momento encontra nesses artistas [...] a demonstração mais enérgica de seu repúdio, de seu desgosto e seu rechaço absoluto ao projeto, ao organizar um verdadeiro renascimento do desenho e da gravura ao retornar à figuração, que implica em sua reconexão política e cultural com os contextos regionais. Além de seu repúdio ao projeto, a característica comum entre os artistas da resistência tem sido o desejo de formular a arte como linguagem, aclarar as suas possibilidades de comunicação e estabelecê-la como uma semiótica, em que a estrutura da obra somente adquire seu valor quando interrogada e utilizada por um grupo humano.³⁶

O que tem a ver nossas sociedades pré-tecnológicas – se pergunta Traba – com o projeto de arte global que triunfou na América do Norte e Europa, essas “repugnantes aberrações e fetichismos desdobrados pela *body-art*, pela *funk-art* e pela *mec-art*?”

O dia quem que dissermos tranquilamente e sem medo “somos latino-americanos” [...] teremos alguma chance de projetar nossa existência fora do continente. Por enquanto, a arte, a literatura e a crítica servem apenas a nós mesmos: existem somente para nós, embora, de vez em quando, uma ou outra obra artística, uma ou outra obra literária, seja tolerada na metrópole, que as aprova como objetos particulares desvinculados de seu contexto.³⁷

Em outra das sessões, Terence Grieder responde a esta posição considerando a influência que Siqueiros ou Matta, ou a escola mexicana em geral, teriam tido sobre a arte norte-americana:

Os Estados Unidos foram os que receberam e não os que teriam iniciado esta espécie de imperialismo cultural. A Escola de Nova York foi a síntese de muitas influências, mas, especialmente, o único herdeiro direto do renascimento artístico mexicano.³⁸

As seleções artísticas de Marta Traba não são muito distantes das de Gómez Sicre³⁹ e, nesse sentido, também mereceriam um estudo detalhado e profundo. Parecem determinadas, em princípio, pelo valor que outorga a comunicabilidade da obra. Para Traba, é fundamental que a obra não perca seus nexos com o público,⁴⁰ algo que, sem dúvida, estava ocorrendo nas mais recentes expressões às quais não hesitava em qualificar como “palhaçadas”.⁴¹ Se para alcançar o tão esperado reconhecimento era necessário seguir as vanguardas, então, afirmava: “a mim não importa nada que reconheçam na Europa e nos Estados Unidos”.⁴²

O gosto de Marta Traba tinha vulnerabilidades. A resposta vinda de Rita Eder apontou a limitação à liberdade artística que tal abordagem poderia trazer e, quase ao final do encontro, os comentários de Frederico Morais consideravam:

[...] eu não concordo com ela quando diz que tudo o que é feito hoje, nos Estados Unidos principalmente e na Europa, é palhaçada.

Evidentemente não concordo. Observe também que, em princípio, considero correta e interessante a categoria que ela propõe em seu livro e a resistência de áreas fechadas ou abertas. Mas meu receio aparece quando essas categorias são aplicadas na análise de determinados movimentos. Minha desconfiança é que tudo isso se aplique a uma arte que, na verdade, já não tem mais atualidade, uma arte do passado, uma arte superada. Além disso, eu também lhe dizia que sua posição acaba favorecendo um certo tipo de mercado de arte que tem interesse nessa arte que ela defende e caracteriza como de “resistência”. E talvez eu pudesse dizer – como disse ontem – que o tipo de arte que ela defende, no plano político, no plano social leva a posições, na minha opinião, um tanto reacionárias. No entanto, acho que, de fato, é necessário resistir; mas resistir na linguagem atual, na linguagem de hoje, temos que resistir realmente em novos termos.⁴³

Outro dos problemas abordado na reunião foi o mecenato da arte latino-americana por empresários norte-americanos, tema que, abordado de forma positiva por Barbara Duncan, recebeu também o apoio de Terence Grieder:

O mecenato da arte latino-americana tem tanto peso nos Estados Unidos, que o diálogo tem sido entre os criadores latino-americanos e os colecionadores norte-americanos. [...] Há uma tremenda contribuição norte-americana no diálogo e não se trata de imperialismo, mas de um patrocínio econômico. Se os artistas latino-americanos não estão dispostos a aceitar esta situação... eles têm que ficar em casa e vender localmente.⁴⁴

Diante disso, tanto Dore Ashton como Rolando Briceño – norte-americano chicano parte do público do simpósio – denunciavam a atividade de empresas multinacionais e instituições como a CIA de

participação direta em atos de censura e em golpes de Estado como o que derrubou Allende no Chile, em 1973.⁴⁵

A reunião foi fundamentalmente marcada pela necessidade de se posicionar contra a política cultural dos Estados Unidos e discutir até que ponto os artistas e os críticos deveriam se desviar de sua influência, vinculando-se ao contexto latino-americano.

Em direção ao Quinto Centenário

Durante o restante dos anos 1970 e começo dos anos 1980, os esforços editoriais sobre a arte latino-americana passaram, quase que exclusivamente, pelas mãos de Damián Bayón,⁴⁶ autor de um dos livros mais robustos que possibilita a análise comparativa de movimentos e de instituições de distintos países latino-americanos.⁴⁷

A ausência de exposições panorâmicas que haviam caracterizado os anos 1960 é significativa. Evidentemente, o contexto das violentas ditaduras militares que afetaram grande parte das nações latino-americanas colocou entre parênteses ao menos dez anos dessa história de “intercâmbios” com os centros culturais. Para os países latino-americanos, a nova situação destacou a fragilidade quase cenográfica dos tempos de outrora caracterizados pelos pujantes discursos pan-americanistas, desenvolvimentistas, latino-americanistas e internacionalistas, orientados por ajudas e assistências diversas. Para os Estados Unidos era, provavelmente, a confirmação de que havia formas mais rápidas, mais eficazes e, quem sabe, menos dispendiosas que os múltiplos empreendimentos econômicos, políticos e culturais previstos nas estratégias do programa da Aliança para o Progresso.

Desde 1987, e em grande parte como preparativos aos grandes festejos do Quinto Centenário, se inaugura um ciclo febril de exposições nas quais, diferente da onda anterior na qual a maioria delas estava orientada a definir a “geração emergente”, predominam os panoramas continentais de caráter temático e, inclusive, as exposições nacionais (sobre México e Brasil estão entre as mais importantes). Esse ciclo chegou à sua apoteose em 1991-1992, anos nos quais, provavelmente, concentram-se a maior quantidade de mostras gerais sobre arte latino-americana realizadas até o presente.

Entre os livros, destaca-se aquele publicado em 1988 pela Sociedade Quinto Centenário, *História da arte ibero-americana*, de Leopoldo Castedo, livro que cobre todo o desenvolvimento artístico do continente desde o período “pré-colombiano” até os anos 1960. Um livro que, sem negar a violência da Conquista, propõe o reconhecimento da capacidade da América de “gerar formas peculiares de expressão” mais que assumir uma “cópia transplantada do modelo conquistador”.⁴⁸ Observando *in situ* e valendo-se da bibliografia esgotada e recente, Castedo põe em evidência, ao mesmo tempo, a forma de trabalho adotada, as “reiteradas expedições por terra desde o Canadá até a Patagônia”, nas que percorreu “porque não havia outro remédio” da rodovia Pan-americana.

Seu método segue sendo o mais utilizado atualmente na elaboração de catálogos e livros. Quase se poderia afirmar que a maior parte das visões gerais da arte latino-americana, qualquer que seja o recorte cronológico que adotem, foram escritas por “viajantes” que

empreenderam uma tarefa semelhante à de Castedo: “delinear uma imagem da América hispano-portuguesa-índio-africana e de suas contribuições culturais, expressas em uma arte que, ainda, regateia seus valores”.⁴⁹

A legitimidade das formas da arte latino-americana obedece neste texto a um esquema conhecido: repertórios internacionais adaptados a uma nova realidade e circunstância, em que se enfatiza que, evidentemente, “o que conta é a capacidade em alcançar qualidades universais baseadas em valores locais”. Mais de 400 páginas que reiteram fórmulas gestadas e desgastadas em grande parte durante os anos 1960, adicionando, neste caso, o esforço monumental para cobrir, também, os tempos pré-hispânicos.

Em 1989 Dawn Ades, na exposição que organiza, *Arte na América Latina 1820-1980*, retoma os objetivos propostos nos anos 1960 nos Estados Unidos em função de uma nova audiência: “apresentar ao público europeu a relativamente desconhecida arte latino-americana da era moderna”.⁵⁰ Declarada a necessidade de estabelecer uma visão seletiva e parcial, Ades organiza seu “museu temporal da arte latino-americana” com um critério cronológico e temático: desde o modelo academicista da Independência, até o Modernismo, o debate entre arte política e autonomia estética, o indigenismo, o nacionalismo, a arte popular e os problemas da identidade cultural.

Assim, por exemplo, no capítulo denominado “O Modernismo e a busca de suas raízes”, os movimentos e os artistas de distintos países vão se inserindo um após o outro, formando uma rede a partir da qual se definem os problemas da modernidade na arte da América Latina. Começando pela figura de Diego Rivera na Europa, seu itinerário segue por Amauta e Mariátegui, Martín Fierro, Real e o Estridentismo, a Semana de 1922 e Tarsila, Amalia Peláez, Figari, Xul, Torres-García, Reverón. O mesmo esquema atravessa o capítulo escrito por Guy Brett, “Um salto radical”, que aborda os anos 1960 na América Latina, desde Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel, Otero, Cruz-Díez e Soto. O livro afasta-se definitivamente das perspectivas internacionalistas do estilo e aborda problemáticas específicas propostas pelos artistas latino-americanos, mas, mesmo assim, envolve as generalizações que caracterizam as histórias gerais.

Para que uma história da arte latino-americana?

Até que ponto estas histórias dão conta das distintas agendas? A partir de qual perspectiva podemos discuti-las? Quais são as objeções de forma e de conteúdo? Quais pontos de partida permitiriam uma nova construção que não tivesse como propósito preencher lacunas? Poderíamos inclusive perguntar se tem sentido para nós, como grupo, formular uma história da arte latino-americana, diante das inevitáveis generalizações que a proposta, em si mesma, envolve.

Não tenho uma proposta alternativa, mas algumas ideias que resultam, fundamentalmente, da pesquisa que estou desenvolvendo. Como vimos, uma das características comuns nas histórias existentes é usar critérios temáticos e cronológicos para recortar zonas comuns entre, por exemplo, o muralismo e o indigenismo peruano; entre o construtivismo de Torres García, o concretismo argentino e o cinetismo

venezuelano; entre os “surrealismos” ou “realismos mágicos” que agrupam Matta, Lam ou Frida Kahlo. Completar essas histórias adicionando nomes ou movendo artistas como se fossem fichas a partir de esquemas já abordados é fingir que se constrói uma “nova história”.

A mais superficial comparação entre os projetos modernos na Argentina e no México nos anos 1920, ou ainda entre o indigenismo peruano e o muralismo mexicano, põe em evidência as distâncias. Não apenas os programas artísticos foram diferentes, mesmo que houvesse alguma intenção de transplantá-las, eles foram articulados em campos artísticos diversos e com resultados divergentes.

Mesmo se considerarmos o momento da ascensão dos discursos internacionalistas nos anos 1960, tendendo a criar essa ilusão de cultura comum a que me referi antes, vemos, por exemplo, como eles foram articulados no México e na Argentina e como é difícil unir Cuevas com Noé, ou Gironella com Jorge de la Vega ou Heredia, ou Chucho Reyes com Pablo Suárez. E isso não resulta somente das diferenças entre suas obras, mas também do fato de que elas foram produzidas em um contexto de instituições e ideias radicalmente diferentes.

As discussões públicas e os debates jornalísticos que ocorreram no México em torno do prêmio Esso, ou da seleção de obras da Bienal Kaiser para a circulação internacional de 1964, não tiveram um equivalente em Buenos Aires até 1968. O entusiasmo com que a Argentina assume o projeto internacionalista na década de 1960 e decide levar adiante a organização de exposições nos Estados Unidos e na Europa, também não pode ser encontrado no México. Por outro lado, os termos do debate que o muralismo e a forte tradição pictórica e figurativa impunham às vanguardas no México eram absolutamente diferentes daqueles que a vanguarda de Buenos Aires teve de enfrentar.

Este esboço tende a apontar a limitação que resulta de uma história que deixa de lado os casos particulares. A consideração da articulação específica dos diferentes campos artísticos e a delimitação de objetos precisos evitam que se caia em histórias gerais.

Tanto quanto as histórias nacionais específicas, é necessário considerar as redes que em diversos tempos delimitaram formações artísticas e intelectuais “à distância”. Redes que permitem também revisar as filiações que, até agora, teriam sido registradas como, quase exclusivamente, laços existentes entre os centros metropolitanos e latino-americanos e não os vínculos que efetivamente existiram entre os artistas latino-americanos. Há problemas para os quais os trânsitos de influências europeias não dão resposta. Penso, por exemplo, no Paraguai, cuja produção artística está mais ligada a São Paulo ou a Buenos Aires que à Europa ou aos Estados Unidos.

Serve para exemplificar isto, a categoria de “pós-impressionismo bonaerense” que Ticio Escobar adota para caracterizar um período do trabalho de Ofelia Echagüe, amalgamando critérios estilísticos, geográficos e cronológicos para impedir que qualquer um dos elementos definidores do estilo desta artista fosse deixado de fora. Ele recorre reiteradamente a denominações sugestivas como “metrópole regional”, “sub-metrópole” e “sub-dependência” para dar conta da situação da arte paraguaia com respeito à arte de Buenos Aires, primeiro, e de São Paulo, depois. Ticio Escobar introduz essa dimensão a partir da análise da configuração específica da cena artística paraguaia.⁵¹

Uma nova história da arte latino-americana só fará sentido se contribuir para uma análise que evite e discuta as leituras reducionistas e descontextualizadoras que norteiam grande parte das exposições, catálogos e livros de histórias gerais da arte latino-americana. O estudo de casos específicos em contextos históricos e a reconsideração das redes de influências existentes não apenas entre Europa – Estados Unidos – América Latina, mas também entre diferentes artistas da América Latina, podem constituir um ponto de partida.

No entanto, qualquer esforço que tenda a produzir novos conhecimentos sobre a arte desses países será de curto alcance se não envolver, ao mesmo tempo, uma editora que garanta a sua distribuição para consolidar sua divulgação e permitir a criação de áreas comuns abertas a problemáticas, aos debates e investigações futuras.

Notas

- 1 Como será possível notar, este texto foi escrito antes de que fosse possível acessar imagens por meio da internet. Serve, neste sentido, como um estado da situação antes da virada tecnológica que impactou a circulação de informações e que foi central no processo de globalização da cultura em que nos encontramos neste momento (Nota da autora, fevereiro de 2010).
- 2 *Art in America*. “Where is America?”, New York, Fall 1959, n. 3, p. 20-21.
- 3 *Ibid*.
- 4 O Festival das Américas, em Chicago, foi realizado do final de agosto a começo de setembro, com atividades culturais que representavam Canadá, Estados Unidos, América do Sul, América Central e Caribe. Museus e galerias de arte coordenaram exposições e apresentações de arquitetura, música, teatro, cinema, literatura e educação para introduzir aos cidadãos e aos visitantes a Arte da América. O Museu de Arte de Denver promoveu, em meados de setembro, em concomitância à sétima convenção nacional da UNESCO, uma exibição especial com o título *Latin America – Then and Now*, que trazia arte pré-colombiana e colonial da América Central e da América do Sul, e trabalhos contemporâneos de artistas latino-americanos. Ao mesmo tempo, a cidade de Dallas apresentava *South American Fortnight*, que reunia exposições, atividades culturais e a visita de personalidades de todos os países do continente, em conjunto com uma exposição de arte contemporânea da América do Sul selecionada por José Gómez Sicre no Museu de Belas Artes. Todos estes eventos eram realizados no contexto de uma reunião de negócios cujos patrocinadores, entre outros, eram as revistas *Visión* e *Time-Life International*.
- 5 *Art In America*. “Where is America?”, op. cit.
- 6 *Ibid*.
- 7 GÓMEZ SICRE, José. Trens-Latin America. In: ART IN AMERICA. *Where is America?* New York, Fall 1959, n. 3, p. 22-23.
- 8 *Ibid*.
- 9 *Ibid*.
- 10 Desde seu surgimento no século XIX, o termo despertou polêmicas e foi entendido como um conceito que respondia às necessidades comerciais dos Estados Unidos, incitado por mercados exteriores seguros para os excedentes de sua jovem indústria em expansão. Cf. ARDAO, Arturo. Panamericanismo y latinoamericanismo. In: ZEA, Leopoldo (coord.). *América Latina en sus ideas*. México: UNESCO – Siglo XXI, 1986.
- 11 SICRE, José Gómez. Nota editorial. *Boletín de Artes Visuales*, Washington D.C., Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, n. 5, p. 1.
- 12 Algo que por certo os artistas latino-americanos, todavia, não haviam percebido. Prova disso é que, até os anos 1960, seguiam recorrendo a Paris como a meca da arte e como a arena a partir da qual se alcança o reconhecimento internacional.
- 13 SICRE, José Gómez. Nota editorial. *Boletín de Artes Visuales*, op. cit., p. 3.
- 14 Não duvidemos de sua permanente participação no desenho das exposições de arte latino-americanas e seu desempenho como jurado em prêmios e bienais.
- 15 CATLIN, Stanton L. New Vistas in Latin American Art. In: *Art in America – Where is America?* New York, outono de 1959, n. 3, p. 24-31.
- 16 Não me refiro exclusivamente à fundação de numerosos museus de arte moderna, mas também ao apoio de empresas nacionais e multinacionais, a prêmios e a exposições.

17 SQUIRRU, Rafael. Spectrum of Styles in Latin America. In: *Art in America*. New York, fevereiro de 1964, n. 1, p. 81-86.

18 Ibid.

19 ALLOWAY, Lawrence. Latin America and International Art. In: *Art in America*. New York, junho de 1965, n. 3, p. 65-67. Não devemos subestimar o papel central que estes críticos-curadores transnacionais *avant la lettre* exerceram tanto nos Estados Unidos como na redescoberta da cena latino-americana. Alloway, além de curador do Museu Solomon R. Guggenheim, de Nova York, foi quem realizou, junto a Paul Mills e Robert Wool, a seleção de artistas para a exposição, escolhidos entre aqueles que expuseram na II Bienal Americana de Arte de 1964.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Ibid.

23 Ibid.

24 MESSER, Thomas. Latin America: Esso Saon of Young Artists. In: *Art in America*. New York, out.-nov. 1965, n. 5, p. 120-121.

25 Ibid.

26 SICRE, José Gómez. Nota editorial. *Boletín de Artes Visuales*, op. cit., p. 2.

27 Thomas Messer sintetiza com clareza este itinerário: desde a surpresa inicial do público norte-americano que, por ocasião, em 1961, de sua exposição no Instituto de Arte Contemporânea de Boston, não encontrou características evidentes do conjunto latino-americano. Até o reconhecimento de que, em última análise, o que causou tal impressão foi a falta de conhecimento sobre a América Latina em geral. Indica até para quem é importante o tema da tão batida identidade latino-americana: “[...] Uma definição de arte latino-americana tem que derivar de uma definição precisa da identidade mesma da América Latina. [...] Ver a essência da América Latina através das formas criadas pelo artista é mais importante para nós na América do Norte que para quem habita o sul do continente”. Cf. Thomas Messer Prólogo de para a exposição *Magnet: New York*, realizada no México em 1964, na Sala Diego Rivera do Palácio de Belas Artes. *Apud* TIBOL, Raquel. *Confrontaciones. Crónica y recuento*. México: Samara, 1992, p. 12-14.

28 Nada mais eloquente, nesse sentido, que o catálogo de Thomas Messer, no qual estão reunidas a totalidade de artigos citados e as publicações da União Pan-americana.

29 CATLIN, Stanton L. Period V: 1945-1965. In: CATLIN, Stanton L.; GRIEDER, T. *Art of Latin America since Independence*. New York: Yale University and the University of Texas, 1966, p. 123-125.

30 Esta exposição foi realizada no contexto do I Festival Interamericano de Artes, que aconteceu em paralelo ao III Simpósio Interamericano organizado pela Fundação Interamericana para as Artes entre 7 e 12 de novembro de 1964 na cidade de Chichén Itzá.

31 Membro da direção da citada Fundação.

32 *Apud* TIBOL, Raquel. *Confrontaciones. Crónica y recuento*, op cit., p. 16.

33 Promovido pela Universidade de Austin e organizado por Damián Bayón, que também foi curador da exposição *12 Artistas latino-americanos de hoje*, realizada de forma paralela. Além de Bayón participaram do simpósio Juan Acha, Aracy Amaral, Dore Ashton, Jacqueline Barnitz, Rita Eder, Stanton L. Catlin, José Luis Cuevas, Barbara Duncan, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Fernando Gamboa, Terence Grieder, Jorge Alberto Manrique, Frederico Moraes, Octavio Paz, Kazuya Sakai, Fernando de Szyszlo, Rufino Tamayo e Marta Traba. Anterior a este documento elaborado em Austin, é necessário localizar aquele organizado pela UNESCO, cujos resultados aparecem no livro editado por BAYÓN, Damián (ed.). *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI-UNESCO, 1974.

34 Estas eram: 1. Existe arte latino-americana contemporânea como uma expressão distinta? Se existe: em que termos tem lugar? / 2. Pode o artista latino-americano produzir de forma independente dos modelos estrangeiros? / 3. Quais modelos operativos tem o artista latino-americano à sua disposição: correntes internacionais, movimentos indígenas, ou qualquer outro recurso? / 4. Até que ponto o artista latino-americano responde às suas circunstâncias imediatas: comunidade, recursos plásticos ou qualquer outra? / 5. Está correta a queixa de que a falta de crítica artística na América Latina obriga o artista a buscar resposta em outros meios?

35 TRABA, Marta. In: BAYÓN, Damián. *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila, 1977, p. 38.

36 Ibid., p. 40.

37 Ibid., p. 42.

38 Ibid., p. 118.

39 Na verdade, Traba e Grieder cultivavam uma grande amizade e também compartilhavam um gosto equivalente. De fato, Marta Traba teve um impacto importante na formação do Museu da OEA.

- 40** TRABA, Marta. In: BAYÓN, Damián. *El artista latinoamericano y su identidad*, op. cit., p. 45. Mais tarde ele volta a insistir: “Cada vez o trabalho dos artistas diz menos, por conseguinte, carece de possibilidade de incidir sobre a sociedade. O bobo da corte, o menestrel, é aquele que diverte a sociedade e é entretido por ela”.
- 41** Incluía Le Parc neste item, as atividades desenvolvidas em Di Tella e, em especial, a Jorge Romero Brest, seguido pelas atividades de CAYC e Jorge Glusberg.
- 42** TRABA, Marta. In: BAYÓN, Damián. *El artista latinoamericano y su identidad*, op. cit., p. 49.
- 43** *Ibid.*, p. 147.
- 44** *Ibid.*, p. 134.
- 45** *Ibid.*, p. 144-145.
- 46** BAYÓN, Damián (ed.), *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI-UNESCO, 1974.
----- *Aventura plástica de Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultural Económica, 1974.
----- *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
----- *Artistas contemporáneos de América Latina*. Barcelona: Ediciones del Serbal-UNESCO, 1981.
- 47** BAYÓN, Damián (ed.). *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus Ediciones, 1985.
- 48** CASTEDO, Leopoldo. Introducción. In: *Historia del arte Iberoamericano*. Madrid: Sociedad Quinto Centenario/Alianza, 2 tomos, 1988, s/p.
- 49** *Ibid.* Questão também assinalada por Thomas Messer ao destacar que sua pesquisa havia tomado quatro meses de viagens pelo continente.
- 50** ADES, Dawn. *Arte en Iberoamérica 1820-1980*. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, Centro Nacional de Exposiciones Quinto Centenario, 1989, p. 1.
- 51** ESCOBAR, Ticio. Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay, tomo II. Asunción: Colección de las Américas – Centro Cultural Paraguayo Americano, 1984.