



TRÂNSITOS ENTRE ARTE E CRÍTICA NA AMÉRICA LATINA (1950-70)

Maria de Fátima Morethy Couto
mfmcouto@iar.unicamp.br
Instituto de Artes/ UNICAMP

ISSN 2316-6479

Resumo

Esta comunicação tem por objetivo discutir como se deu a relação entre a escrita da história da arte e a prática da crítica no continente sul-americano nas décadas de 1950 a 1970, assinalando algumas das questões significativas para o debate estético do período.

Palavras-chave: arte latino-americana, crítica de arte, arte moderna, instituições de arte


Abstract

This paper aims to discuss the relationship between the writing of art history and practice of criticism in the South American continent in the decades from 1950 to 1970, highlighting some of the major issues of the aesthetic debate of the period.

Key-words: Latin American Art, art criticism, modern art, art institutions

A história da arte vem sendo objeto de constantes revisões e atualizações nas últimas décadas, proporcionadas tanto por pressões externas ao próprio campo como também por uma necessidade de repensar paradigmas, modelos e interpretações estabelecidos ao longo do século 19 e boa parte do século 20. Novos estudos, empreendidos por autores de diferentes origens e a partir de diversas perspectivas, problematizam os fundamentos e métodos da disciplina e propõem um alargamento de seu universo de análise de forma a incluir novos temas e novos modos de pensar a arte e as imagens que nos cercam sem subscrever a narrativas teleológicas ou teorias universalistas. Esta perspectiva crítica toma, em alguns casos, caráter de clara contestação das categorias, objetos e axiomas da história da arte, em prol de abordagens de caráter alegadamente interdisciplinar, como os estudos visuais. Na realidade, o que está em debate não são apenas procedimentos e/ou instrumentos de análise do objeto artístico, mas nossa própria compreensão da história da arte e nossa crença em sua efetiva possibilidade de renovação, para além das fronteiras conceituais e intelectuais estabelecidas nos centros de poder econômico.


Hans Belting, entre outros autores, tem criticado os relatos inaugurais e canônicos da história da arte, rejeitando sua visão eurocêntrica e sua exaltação



do objeto artístico *stricto sensu*. Em artigo no qual discute as possíveis razões da difícil assimilação e exibição da arte contemporânea de origem não ocidental pelo sistema de arte europeu, ele afirma “não haver esquema de pensamento global para a diversidade de culturas, porque todo esquema de pensamento é cultural e, portanto, localmente embasado”. (BELTING, 2002, p.168) Em sua opinião, muito embora rejeitemos o universalismo difundido na era do Iluminismo, quando “a arte era compreendida como portadora de uma estética universalmente válida cuja linguagem podia ser compreendida em todos os lugares do mundo”, ainda não nos libertamos de um ponto de vista ocidental ao falar da arte de outras culturas porque não queremos questionar nossa própria identidade cultural. A seu ver, o Ocidente [aqui entendido enquanto Europa] “ainda usa outras culturas como um espelho para ser ver”, como o fez ao conceber e cultuar o primitivismo, não conseguindo evitar preconceitos em relação a culturas não ocidentais nem ampliar de fato seu conceito de arte.

Belting ressalta ainda, em outro estudo de sua autoria, que “a história da arte enquanto discurso foi originalmente inventada para uma cultura particular” – a cultura europeia – e ela está longe de ser uma “fábula neutra e geral (...)”. Ao contrário, ela foi desenvolvida dentro de uma tradição particular de pensamento, tendo como tarefa pensar a cultura como formadora de identidade”. Por esse motivo, ela “necessita de mudanças estruturais quando estendida a outras culturas, não podendo ser simplesmente exportada para outras partes do mundo”. (BELTING, 2003, p. 64)

Este debate certamente encontrou solo fértil nos países “periféricos”, como o Brasil, e criou condições favoráveis para releituras da arte do passado, para revisões historiográficas aprofundadas, e para análises mais densas do papel de instituições basilares do modernismo, como o museu. Muitos dos estudos recentes aqui empreendidos tem buscado revisar os paradigmas estabelecidos pelas primeiras gerações de críticos e historiadores da arte atuantes no país e incorporar experiências e técnicas antes consideradas menores e/ou periféricas pelo discurso oficial da história da arte. Novas indagações se fizeram necessárias. Se a exaltação nacionalista de nossa produção artística, constitutiva do ideário modernista, não mais faz sentido, perguntamo-nos agora como e a partir de quais parâmetros promover a integração entre uma história local e a história global? Como analisar as ambiguidades de nosso processo de modernização no campo das artes plásticas e como refletir sobre as formas específicas de reação e de integração aos discursos hegemônicos de autoridade e de legitimação simbólica que ocorrem em países apartados das grandes decisões de poder, como o nosso?




Nesse contexto renovador, exposições retrospectivas aqui realizadas retomaram nomes de artistas por vezes esquecidos ou revelaram outros pontos significativos de suas trajetórias, enquanto que pesquisas recentes, baseadas na análise de novas fontes ou possibilitadas pela descoberta ou abertura de novos arquivos, acervos ou obras, traçaram conexões antes impensadas e questionaram questões e conceitos já cristalizados. Diversos estudos empreendidos nos últimos anos recuperaram artistas atuantes no século 19 e cujo trabalho havia sido duramente criticado por sua submissão a regras “acadêmicas”, analisando sua obra sem a preocupação de considerá-los precursores de uma estética nova ou de projetá-los em um futuro qualquer. Em relação ao movimento modernista brasileiro, nota-se uma expansão considerável do campo de análise para além dos ensaios biográficos iniciais, de caráter laudatório, ou dos textos escritos pelos primeiros modernistas, com investigações de fôlego sendo produzidas sobre o papel desempenhado pela crítica, instituições artísticas, mercado e mecenato privado e governamental na implantação de uma cultura alternativa.

Nosso modernismo, como apontaram diversos historiadores, desenvolveu-se sob o regime da inadequação e foi marcado por contradições. Queríamos ser modernos sem que esse anseio resultasse do choque direto com o processo de modernização. Se “as vanguardas faziam sentido na Europa, nós, ao contrário, não fazíamos sentido”, ao procurarmos “acertar o compasso com uma história que, propositalmente nos deixava para trás”, conforme afirma Ronaldo Brito. (BRITO, 1983). Diferentemente dos centros artísticos europeus, nos quais as vanguardas travaram diversas batalhas contra os cânones estabelecidos pelas academias de ensino e por um mercado de arte conservador, jamais chegamos a constituir um “sistema constituído para o olhar da arte brasileira, que pudesse ser desmanchado posteriormente”. Neste sentido, é possível compreender porque as perspectivas e anseios das vanguardas europeias jamais puderam se dar aqui de forma plena, muito embora almejássemos o reconhecimento vindo do exterior.

Tais exemplos visam demonstrar o adensamento de nossa discussão historiográfica. Neste campo, o cenário certamente não é mais o mesmo de 40 anos atrás, quando da criação de nossos primeiros cursos de pós-graduação na área.

Por outro lado, alguns autores ponderam que o crescente interesse dos centros hegemônicos pela arte produzida em países culturalmente distantes também favoreceu o aprofundamento do debate conceitual nas “margens”, ao suscitar uma relação tensa e conflitante com a leitura “externa”. Para Moacir dos Anjos, por exemplo, o fenômeno de globalização cultural assume um caráter desmistificador e crítico ao “provocar respostas e posicionamentos locais às tendências homogeneizantes”. (DOS ANJOS, 2005, p. 60) A seu ver,



o resultado mais paradoxal da intensificação dos fluxos mundiais de informação tem sido, de fato, o de frustrar expectativas de homogeneização de culturas e de fraturar a noção, implícita no ideário modernista, de hierarquia rígida entre elas. (...) Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a afirmação intransigente de uma tradição imóvel, instaura-se, portanto, um intervalo de recriação e reinscrição identitária do local que é irreduzível a um ou a outro desses pólos extremados.

Para fundamentar sua tese, ele evoca a grande quantidade de textos críticos e exposições que, desde o final dos anos 1980, buscam apreender a dinâmica multicultural da produção contemporânea, incorporando, para tanto, artistas e obras antes pouco conhecidos (ou completamente desconhecidos) do público europeu e norte-americano. Se ele tece críticas à visão profundamente eurocêntrica que presidiu à organização da exposição *Les Magiciens de la Terre*, realizada em 1989 no Centro Georges Pompidou, em Paris, e considerada o marco inicial desse processo, ele ressalta a “mudança de lugar de enunciação dos discursos críticos e curatoriais” ocorrida desde então, a partir da atuação mais constante de curadores das regiões representadas nas mostras ou de profissionais com capacidade de interlocução com o meio local. Com isso, a seu ver, rompeu-se gradativamente com discursos elaborados totalmente “no centro”, abrindo-se espaço para novas perspectivas de análise e para a crítica a narrativas reducionistas.

Cabe porém ressaltar que o interesse dos centros hegemônicos pela produção artística de outros países foi movido pelas mais distintas razões, dentre elas a necessidade de alimentar um mercado de arte em expansão e em busca de novos produtos a serem comercializados, em um circuito dilatado, cada vez mais empenhado em otimizar a circulação de obras e exposições. Sem desconsiderar a importância desse cenário ampliado de atuação de novos agentes culturais, retomo a observação de Belting de que o Ocidente [aqui entendido enquanto Europa] “ainda usa outras culturas como um espelho para ser ver”. Lembro ainda da discussão levada a cabo por Rodrigo Naves em artigo dedicado aos “desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira”, no qual ele protesta contra nossa frequente submissão às matrizes de pensamento europeias e norte-americanas e reivindica a necessidade de “um olhar mais generoso e criterioso” sobre nossa produção artística, olhar este que considere a “estranha complexidade da arte brasileira” a partir de seus “valores intrínsecos e de sua historicidade”, sem avaliá-la “segundo o fluxo e refluxo das tendências dominantes (...) nos grandes centros culturais” e sem esquecer de nosso “descompasso estrutural em relação à realidade artística dos países desenvolvidos”. (NAVES, 2002, p. 10)



Arte na America Latina


Há muito questiona-se a possibilidade de pensar a produção artística do continente sul-americano como um conjunto homogêneo e coerente. A noção de “arte latino-americana” revelou-se uma construção de caráter identitário que é “incapaz de abarcar, sem escamoteamentos ou excessivas simplificações, a diversa, complexa e dinâmica produção simbólica de artistas nascidos ou residentes nessa região”. (DOS ANJOS, 2000, p. 46) Todavia, embora saibamos que esta noção, fundada no desejo de diferenciação de um “outro” igualmente imaginário, encobre a multiplicidade de propostas e embates artísticos constitutivos de nossa história, ela vem sendo recorrentemente utilizada, em especial no contexto das curadorias internacionais, com objetivos variados e nem sempre reflexivos.

Sobre este tema, Aracy Amaral, em texto publicado em 1987, no qual comenta a exposição *América Latina: arte do fantástico*, realizada no Museu de Indianápolis, reagia nesses termos aos clichês vigentes no exterior sobre nossa produção artística: (AMARAL, 2006, p. 35)

Como não existe uma “escola” de artes visuais que se possa denominar de latino-americana, sempre nos surpreendem os enfoques procedentes tanto da Europa quanto dos Estados Unidos que desejam projetar uma exposição de arte latino-americana, o que coloca, a nosso ver, o artificialismo do enfoque e o pouco conhecimento de nossa realidade em artística.

Dez anos mais tarde, Amaral mostrava-se igualmente receosa em relação à “bibliografia que se publica cada vez mais intensamente a partir dos centros culturais hegemônicos tanto da Europa quanto dos Estados Unidos, desejando eles mesmos redigir e proceder à leitura de nosso perfil cultural”, bibliografia esta que vinha sendo tomada como básica por jovens pesquisadores. (AMARAL, 2006, p. 132)

Posicionando-se como uma historiadora da arte atuante em um país em busca de legitimação, Amaral reage à imposição de discursos externos e prega a necessidade de uma análise mais fina dos momentos e situações em que os países latino-americanos compartilharam de preocupações similares, revelando afinidades que persistiam para além das diferenças. Embora continuasse a considerar um erro “tratar a produção da América Latina como algo homogêneo”, ela defendia a importância de reconhecermos nossos “pontos em comum, respeitando sempre as peculiaridades das contribuições singulares de certos países ou regiões, inclusive tendo os olhos abertos para as contribuições



que, vindas de fora, trouxeram uma renovação para nossos meios artísticos”. (AMARAL, 2006, p. 136)


Em seu texto, Amaral assinala dois desses “momentos de encontro”: o da difusão “das tendências construtivas, na Argentina, Uruguai, Brasil, Venezuela, e, mais tardiamente no México” e “os duros anos dos regimes militares, ocasião em que os artistas saíram às ruas, tentando unir-se ao protesto contra a censura, ou voltando à figuração metafórica com o objetivo de contornar essa limitação de liberdade de expressão”. (AMARAL, 2006, p. 133)

O recorte temporal indicado pela historiadora ganha nova dimensão ao pensarmos na cambiante conjuntura sócio-política do continente sul-americano no período e suas repercussões no campo artístico. Da introdução da arte abstrata e adoção de uma linguagem universalizante nas artes à defesa de uma vanguarda condizente à nossa situação de subdesenvolvimento e à produção de caráter conceitual passamos, em diferentes países da América do Sul, de um período de grande euforia desenvolvimentista a outro marcado pela necessidade de tomar posição frente a uma situação cada vez mais repressiva. Ao analisar uma etapa deste processo, a difusão das vanguardas geométricas no Brasil, Ronaldo Brito defende uma hipótese que enfatiza as conexões existentes entre arte e política em diferentes países da América Latina: (BRITO, 1999, pp. 34-35 e 52)

as ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se como perfeição nos projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes da libertação nacional frente ao domínio da cultura europeia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência desta. (...) As vanguardas construtivas na América Latina respondem a esse ambíguo desejo, o de ascender ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar.

De modo semelhante, Andrea Giunta, em texto no qual trata da situação da arte argentina do anos 1960, aponta algumas características, no campo artístico, que considera comuns aos países do continente sul-americano, elegendo como referência inicial o discurso modernizador dos anos 1950: (GIUNTA, 1994, p. 98)

É possível pensar muitos dos acontecimentos dos anos sessenta a partir de duas séries que se configurarão como antagônicas: um discurso modernizador e um discurso político. Em ambos, faz-se radical a definição para o futuro: por um lado, o esforço para delinear uma utopia tecnológica e universalista e, por outro, o de enfrentar uma utopia social inscrita na epopeia latino-americanista. A partir desse *telos* [os artistas] definirão suas opções entre 1955 e 1966, e radicalizarão suas reivindicações até chegar a um confronto no qual estará em jogo a clausura mútua [de ambos os projetos]. A partir de 1965, percebe-se



uma fissura cujo gesto mais significativo é a necessidade dos artistas de dividir o campo e tomar decisões que os definam, que indiquem claramente sua posição.


Já Cristina Freire, ao abordar outro momento desta “rede” em construção, considera haver diversos pontos em comum entre as poéticas conceitualistas dos artistas da América Latina que as distinguem daquelas de filiação europeia ou norte-americana: (FREIRE, 2006, p. 10)

Nota-se um acento político na produção brasileira e latino-americana, em que a arte conceitual se distingue pela contextualização e ativismo de conteúdo utópico, em oposição à auto-referencialidade da arte conceitual na Europa e nos Estados Unidos. Não por acaso, o período de maior relevância para a arte conceitual coincide com o das ditaduras nos países latino-americanos e no Leste Europeu.

A pesquisa que ora desenvolvo visa refletir sobre a relação entre a escrita da história da arte e a prática da crítica no continente sul-americano nas décadas indicadas (1950-70), evidenciando as tensões e contradições que marcaram o debate artístico-cultural do período. Tem por objetivo principal estabelecer novas relações entre obras, textos e eventos aqui produzidos e/ou realizados e que marcaram nosso debate crítico e historiográfico, sem contudo ambicionar constituir uma ideia homogênea da arte produzida na região nem tampouco preocupar-se em mapear os diferentes estilos que aqui se sucederam. Ela insere-se assim em um conjunto de iniciativas acadêmicas e curatoriais que tem buscado reavaliar os paradigmas estabelecidos nos eixos hegemônicos internacionais sobre a chamada “arte latino-americana”.

Alguns questões se destacam de imediato neste panorama geográfico e neste recorte temporal específicos, tais como: a defesa da abstração geométrica por parte de Jorge Romero Brest e de Mário Pedrosa; a crítica de Marta Traba à arte cinética venezuelana; a potência retórica dos manifestos artísticos de teor vanguardista publicados na América Latina no período em questão; o papel da arte latino-americana nas primeiras Bienais de São Paulo (anos 1950/60) e a difusão do formato Bienal na América Latina; os embates que levaram à organização da Bienal Latino-Americana no Brasil em 1978 e o debate suscitado por sua realização; a relação entre vanguarda e subdesenvolvimento na crítica dos anos 1960; a noção de guerrilha cultural em Júlio Le Parc e a ideia do artista enquanto guerrilheiro, em Frederico Morais; as críticas de Hélio Oiticica e de Luis Camnitzer ao chamado colonialismo cultural contemporâneo.


Atendo-me aqui apenas aos primeiros anos desse processo cabe destacar que o projeto de modernização artístico ainda em curso em vários países do



continente contava então, em muitos casos, com o apoio inusitado de instâncias governamentais e de empresários ávidos em conquistar para si um novo status cultural. Este duplo apoio, do governo e da iniciativa privada, permitiu a criação de diversas instituições culturais marcadamente “modernas”, como os novos museus de arte, as Bienais de São Paulo, os primeiros Salões de arte moderna, revistas como *Ver y Estimar*, etc. Estas instituições modificaram o panorama artístico-cultural de então e incentivaram o debate em torno de expressões artísticas mais “adequadas” ao novo tempo. Possibilitaram não apenas um intercâmbio de ideias e propostas, como também uma circulação expressiva de obras e agentes culturais no continente.

A revista *Ver y Estimar*, por exemplo, ultrapassava as fronteiras da Argentina e contava com colaboradores de peso na América Latina, como o crítico brasileiro Mario Pedrosa, o arquiteto venezuelano Carlos Villanueva e o artista alemão radicado no México, Mathias Goeritz. Suas páginas traziam informações sobre a produção latino-americana e europeia, bem como traduções de artigos publicados no exterior. A agenda cultural dos novos museus então implantados foi composta não apenas por mostras de âmbito nacional e internacional como também por conferências e palestras proferidas por convidados estrangeiros. O crítico argentino Jorge Romero Brest, por exemplo, vem ao Brasil, em 1950, para falar no MASP, a pedido de seu diretor, Pietro Maria Bardi. O crítico belga Léon Degand, sempre citado em estudos sobre o Brasil, também participou da vida cultural argentina, montando no *Instituto de Arte Moderno* (IAM) da capital portenha a exposição com a qual inaugurou o MAM/SP. As Bienais de São Paulo certamente intensificarão este intercâmbio, promovendo a participação de diversos críticos e intelectuais latino-americanos em seus júris de seleção e premiação, o que auxiliará no trânsito de informações, na transmissão de ideias, tendências e gostos.

É portanto possível afirmar que os anos 1950 foram marcados pelo desejo, generalizado no continente sul-americano, de impor um novo pensamento de vanguarda, o qual contestava abertamente o grau de “modernidade” dos movimentos modernistas locais, de cunho marcadamente nacionalista, denunciando, em muitos casos, seu atraso em relação às pesquisas plásticas das vanguardas europeias. No caso brasileiro, considerou-se que o apego de nossos modernistas à dimensão descritiva, narrativa, da obra de arte, assim como sua constante exaltação de temas ligados à “realidade nacional” impediu-os de empreender uma investigação aprofundada e autônoma dos elementos constituintes de cada meio (pintura, escultura, gravura...). Já o debate estético dos anos 1950 procurou “afirmar a especificidade do fenômeno plástico-visual, a autonomia da forma em relação ao aspecto anedótico e/ou temático” (MORAIS,



1975, p. 80), assumindo um discurso francamente otimista e utópico, com um tom por vezes positivista.

Contudo, a euforia desenvolvimentista do imediato pós-guerra dará rapidamente lugar, nos anos subsequentes, à certeza de que não ocuparíamos um lugar privilegiado no concerto internacional de nações. Nos anos 1960, enquanto os Estados Unidos afirmavam paulatinamente seu lugar de líder mundial, lançando-se em campanhas internacionais com o intuito de demonstrar seu poderio militar, conquistando o espaço e levando seus produtos aos quatro cantos do planeta, diversos países do continente sul-americano se viram às voltas com ditaduras militares implacáveis, que terminariam por cercear os direitos mais básicos de seus cidadãos. Como observou Andrea Giunta, prevalecerá então o discurso político em detrimento do discurso modernizador e a rede de trocas e contatos acima mencionada será ameaçada e muitos de seus integrantes se verão em apuros. No campo das artes, a adesão ao vocabulário abstrato e a uma linguagem universal, a crença em um futuro promissor, não mais farão sentido para muitos dos integrantes da nova geração.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. “Arte da América Latina: questionamentos sobre a discriminação”. *Textos do Trópico de Capricórnio*. 3 vol. São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 1.

BELTING, Hans. “Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais”. In: *Arte & Ensaios*, nº 9. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ, 2002, pp. 166-175.


BELTING, Hans. *Art History after modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

BRITO, Ronaldo. “O trauma do Moderno”. *Arte Brasileira Contemporânea. Cadernos de Texto 3. Sete ensaios sobre o Modernismo*, Funarte, Rio de Janeiro, 1983.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas. Ensaio latino-americanos*. São Paulo: Edusp, 2006.

DOS ANJOS, Moacir. “Desmanches de bordas: Notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.



DOS ANJOS, Moacir. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GIUNTA, Andrea, “Utopia y disolucion: arte critico en la década del sesenta”. In: BULHÕES, Maria Amélia et alii. *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994.

GIUNTA, Andrea et alii. *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

MORAIS, Frederico. A crise da vanguarda no Brasil. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

NAVES, Rodrigo. “Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo”. In: *Novos Estudos – Cebrap*. São Paulo, nº 64, novembro de 2002, pp. 5-21.

Minicurrículo

Prof. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto é doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne, com tese sobre a recepção da obra de Antonio Bandeira no Brasil e no exterior (bolsa do CNPq). É professora do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp desde 2003. É autora do livro *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960*, publicado pela Editora da Unicamp, e de vários artigos sobre arte brasileira de vanguarda, arte moderna e contemporânea. É pesquisadora do CNPq (Bolsa produtividade).