



TRÂNSITOS ENTRE ARTE E CRÍTICA NA AMÉRICA LATINA (1950-1970)

Maria de Fátima Morethy Couto

arte latino-americana crítica de arte
arte moderna instituições de arte

O artigo 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.

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 pela necessidade de repensar paradigmas, modelos e interpretações estabelecidos ao longo do século 19 e boa parte do 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 narrativas teleológicas ou teorias universalistas. Essa 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, não estão em debate 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”.¹ Em sua opinião, muito embora rejeitemos o universalismo difundido na era do

TRANSITS BETWEEN ART AND CRITICISM IN LATIN AMERICA (1950-1970) | The purpose of this article is to discuss the relationship between writing art history and the practice of criticism in the South American continent between 1950 and 1970, highlighting some of the major issues of aesthetic discussion of the period. | Latin American art, art criticism, modern art, art institutions.

Léon Degand, em entrevista ao Jornal das Artes, diante de uma tela de Cesar Domela

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.² A seu ver, o Ocidente, no texto entendido como a 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, 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”.³

Esse 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 têm 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 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 considerável expansão 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 mece-

nato 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 procurar “acertar o compasso com uma história que, propositalmente nos deixava para trás”, conforme afirma Ronaldo Brito.⁴ 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 estabelecer um “sistema constituído para o olhar da arte brasileira, que pudesse ser desmanchado posteriormente”.⁵ Nesse sentido, é possível compreender por que as perspectivas e os anseios das vanguardas europeias jamais puderam dar-se aqui de forma plena, muito embora almejásemos o reconhecimento vindo do exterior.

Tais exemplos visam demonstrar o adensamento de nossa discussão historiográfica. Nesse 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”. No entender de Moacir dos Anjos, por exemplo, o fenômeno de globalização cul-

tural assume caráter desmitificador e crítico ao “provocar respostas e posicionamentos locais às tendências homogeneizantes”.⁶ Em sua opinião,

*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 irredutível a um ou a outro desses polos extremados.*⁷

Para fundamentar sua tese, ele evoca a grande quantidade de textos críticos e exposições que, desde o final dos anos 80, 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, também 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, entre elas a necessidade de alimentar um mercado de arte em expansão e em busca de novos produtos a comercializar em 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 referente ao uso de outras culturas como espelho por parte da Europa. Lembro ainda a 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 esse que considere a “estranha complexidade da arte brasileira” a partir de seus “valores intrínsecos e de sua historicidade”, sem a avaliar “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”.⁸

Arte na América Latina

Há muito se questiona 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 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 re-

sidentes nessa região”.⁹ Todavia, embora saibamos que essa 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 esse tema, Aracy Amaral, em texto publicado em 1987, no qual comenta a exposição América Latina: arte do fantástico, realizada no Museu de Indianópolis, reagia nestes termos aos clichês vigentes no exterior sobre nossa produção artística:

*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.*¹⁰

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 essa que vinha sendo tomada como básica por jovens pesquisadores.¹¹

Posicionando-se como 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 preocupações

similares, revelando afinidades que persistiam para além das diferenças. Embora continuasse a considerar 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”.¹²

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”.¹³

O recorte temporal indicado pela historiadora ganha nova dimensão ao pensarmos na cambiante conjuntura sociopolítica 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 com 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 desse 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:



Cartaz da primeira Bienal de São Paulo, de autoria de Antônio Maluf

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.¹⁴



Público aguardando para entrar na II Bienal Internacional de São Paulo

De modo semelhante, Andrea Giunta, em texto no qual trata da situação da arte argentina dos anos 60, aponta algumas características, no campo artístico, que considera comuns aos países do continente sul-americano, elegendo como referência inicial o discurso modernizador dos anos 50:

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 cam-

*po e tomar decisões que os definam, que indiquem claramente sua posição.*¹⁵

Já Cristina Freire, ao abordar outro momento dessa “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:

*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 autorreferencialidade 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.*¹⁶

Também o uruguaio Luis Camnitzer considera que “a arte conceitual latina não é uma versão do *mainstream*, descendente da Arte Povera ou da arte conceitual norte-americana”. Além disso, em sua opinião, “a política adotada pelo

conceitualismo latino-americano desafiava invariavelmente a supremacia cultural do centro”.¹⁷

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 (1950-1970), 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 se preocupar em mapear os diferentes estilos que aqui se sucederam. Ela se insere, 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”.

Algumas questões se destacam de imediato nesse panorama geográfico e nesse 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 50-60) 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 60; 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 artístico de modernização ainda em curso em vários paí-

ses 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. Essas 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.¹⁸

A revista *Ver y Estimar*, por exemplo, ultrapassava as fronteiras da Argentina e contava com colaboradores de peso na América Latina, como o críti-



Capas da revista *Ver y Estimar*

co brasileiro Mário 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, veio 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 intensificaram esse intercâmbio, promovendo a participação de diversos críticos e intelectuais latino-americanos em seus júris de seleção e premiação, o que auxiliou no trânsito de informações, na transmissão de ideias, tendências e gostos.

É portanto possível afirmar que os anos 50 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 investiga-

ção aprofundada e autônoma dos elementos constituintes de cada meio (pintura, escultura, gravura...). Já o debate estético dos anos 50 procurou “afirmar a especificidade do fenômeno plástico-visual, a autonomia da forma em relação ao aspecto anedótico e/ou temático”,¹⁹ assumindo um discurso francamente otimista e utópico, com tom às vezes positivista.

Contudo, a euforia desenvolvimentista do imediato pós-guerra dará rapidamente lugar, nos anos subsequentes, à certeza de que não ocuparíamos lugar privilegiado no concerto internacional de nações. Nos anos 60, 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 mundo, 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 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, e a crença em um futuro promissor não mais farão sentido para muitos dos integrantes da nova geração.

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).

NOTAS

1 Belting, Hans. Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n.9, 2002: 168.

2 Cabe ressaltar que Belting, ao falar de culturas não ocidentais, refere-se não apenas ao Oriente mas também a sociedades do chamado Terceiro Mundo.

3 Belting, Hans. *Art History after modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003: 64.

4 Brito, Ronaldo. O trauma do Moderno. *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983: 14-22. Cadernos de Texto 3.

5 A expressão é de Paulo Sergio Duarte.

6 Dos Anjos, Moacir. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005: 60.

7 Idem.

8 Naves, Rodrigo. Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo. *Novos Estudos – Cebrap*. São Paulo, n. 64, novembro de 2002: 10.

9 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: 46.

10 Amaral, Aracy. Arte da América Latina: questionamentos sobre a discriminação. In *Textos do Trópico de Capricórnio*. 3 v. São Paulo: Ed. 34, 2006, v.1: 35. Texto publicado originalmente em 1987.

11 Amaral, Aracy. História da Arte Moderna na América Latina (1780-1990). In *Textos do Trópico de Capricórnio*. 3 v. São Paulo: Ed. 34, 2006, v.1: 132. Texto publicado originalmente em 1996.

12 Ibidem, p. 136.

13 Ibidem, p. 133.

14 Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999: 34-35 e 52.

15 Giunta, Andrea. “Utopia y disolucion: arte crítico en la década del sesenta”. In: Bulhões, Maria Amélia et al. *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994: 98. No artigo, Giunta discorre sobre a polêmica suscitada pelos prêmios concedidos pela Fundación Di Tella nos anos 60, em especial 1965.

16 Freire, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006: 10.

17 Apud Jaremtchuk, Dária. *Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007: 30. Em seu estudo, Dária Jaremtchuk contesta algumas das análises mais recentes sobre esse tema, criticando, em especial, o uso do termo conceitualismo e a imputação de um viés exclusivamente ético ou ideológico à arte conceitual latino-americana.

18 É fato que o investimento nas artes não ocorreu nas mesmas proporções em todo os países do continente. A esse respeito, María Amalia García, em seu estudo sobre as relações entre Brasil e Argentina, relata que o crítico argentino Romero Brest, na sua vinda ao Brasil em 1950, mostrou-se surpreso com as instituições brasileiras, o que o levou a afirmar que o ambiente cultural argentino estava muito aquém do brasileiro. In: Giunta, Andrea et al. *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005: 139.

19 Morais, Frederico. A crise da vanguarda no Brasil. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975: 80.