

ARTE NA AMÉRICA LATINA: HISTORIOGRAFIA E IDENTIDADE (1960- 1970)

ART IN LATIN AMERICA: HISTORIOGRAPHY AND IDENTITY (1960-1970)

GABRIELA CRISTINA LODO* 1

Resumo: O presente artigo tem como objetivo refletir sobre a busca de uma identidade latino-americana para a arte do continente, debate que se estabeleceu no campo teórico, especialmente, entre as décadas de 1960 e 1970. Para tanto, será analisado como se dão as relações estabelecidas entre os polos centrais e periféricos no sistema de arte internacional e o papel desempenhado pela história da arte nesse processo. Assim como, buscaremos refletir sobre os posicionamentos de críticos e historiadores da arte latino-americanos sobre a necessidade de diferenciação identitária para a arte do continente. Os possíveis caminhos para a construção de novos marcos teóricos para a análise do objeto artístico produzidos na América Latina, bem como de uma nova historiografia da arte e seu alcance no cenário internacional também serão contemplados no texto.

Palavras-chaves: arte latino-americana; crítica de arte; história da arte.

Abstract: This article aims to reflect on the search for a Latin American identity for the art on the continent, a debate that was established in the theoretical field, especially between the 1960s and 1970s. To this end, it will analyze how the relations between the central and peripheral poles in the international art system occur and the role played by art history in this process. As well, we will seek to reflect on the positions of Latin American art critics and historians on the need for identity for Latin American art. Will also be contemplated in the text the possible paths for the construction of a new theoretical frameworks for the analysis of the artistic object produced on the continent, as well as a new historiography of Latin art and its scope in the international scenario.

Keywords: latinamericanart; artcriticism; arthistory.

* Doutoranda em História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Bolsista do CNPq. E-mail: gabrielacristina.lodo@gmail.com.

¹ *Artigo recebido em 03 de outubro de 2019 e aprovado para publicação em 12 de fevereiro de 2020.*

A história da arte tornou-se objeto de constantes revisões e atualizações desde as últimas décadas do século XX. As pressões internas e externas ao campo podem se configurar como uma das principais motivações para repensar paradigmas e interpretações outrora estabelecidos. Fundamentos e métodos da disciplina são problematizados por autores de diferentes origens, sobretudo de regiões antes menos privilegiadas no interior do excludente sistema de arte internacional, forçando os limites da arte entendida, até então, como universal. Categorias reconhecidas no passado são contestadas, criando-se novos espaços na historiografia artística por meio de novos procedimentos e instrumentos de análise de objeto estético. A ideia de arte e a compreensão de história da arte são alteradas pela constante busca de renovação e de novas teorias.

A arte latino-americana, realizada nos mais distintos períodos, sempre suscitou inúmeros estudos e debates, fosse por seus aspectos autóctones, pela inventividade ou pela aproximação com a narrativa política e social. Dentro de um contexto de proposição de modelos para uma história da arte mais ampla, repensar a produção artística do continente e os caminhos adotados pelos artistas se tornou imperativo para seus principais estudiosos. Entre os anos de 1960 e 1970, uma das mais efervescentes discussões discorreu sobre uma possível identidade legitimadora para a arte da América Latina e a existência de um conjunto artístico ou, ao menos, um discurso norteador, homogêneo e coerente.

Portanto, mais que uma classificação para a produção artística, as reflexões de críticos e historiadores da arte sobre tal tema buscavam encontrar um determinador cultural comum, uma unidade continental em sua representação artística como forma essencial para a escrita historiográfica, apesar de reconhecer as dificuldades de abarcar contextos diversos e de produção simbólica dinâmica. Ainda que não fosse o objetivo principal, o debate assumiu o risco de reduzir a noção de “arte latino-americana” a um único caráter identitário excessivamente simplificado, vista a complexidade cultural do continente, e buscou um caminho de diferenciação, especialmente diante do “outro”, estrangeiro e quase sempre estranho ao meio latino. Ambas as noções são igualmente imaginárias, contudo, poder-se-ia arriscar o entendimento da multiplicidade de propostas e embates artísticos que a América Latina apresenta como uma consequência natural da sua construção historiográfica.

A busca por uma identidade latino-americana na arte se fez presente em diferentes momentos da história da arte do continente. Ao longo do século XX, sobretudo a partir da

década de 1920, observa-se a busca por raízes culturais na arte por parte dos artistas latino-americanos, muitas vezes aliada à relação entre a produção artística e a política de seus países. Esse movimento permitiu o florescer de novas linguagens e proposições contraditoriamente afinadas com as vanguardas internacionais e seu caráter “moderno” e sob a influência de acontecimentos marcantes (políticos ou sociais), como, por exemplo, a Revolução Mexicana e o nascimento do Muralismo Mexicano, e a realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, no Brasil, e o conseqüente surgimento no movimento Modernista. Esses movimentos são marcados por certa dualidade entre a identidade nacional e o moderno importado. O anseio por modernidade em muitos circuitos artísticos, como o latino-americano, não se mostrou como resultado direto do processo de modernização. Esses e outros movimentos conduziram os artistas à reavaliação da tradição artística da América Latina e à rejeição do período colonial e da cultura europeizada do século XIX, assim como ampliaram a valorização da tradição cultural popular, indígena ou de miscigenação africana, mesmo que contraditoriamente se mantivessem ligados a modelos artísticos externos. O movimento de redescoberta de tradições locais foi observado em quase todos os países do continente e muitos artistas evidenciaram as contradições entre o moderno/primitivo, o centralismo/regionalismo e a Europa/América.

O crítico e historiador da arte argentino Damián Bayon proferiu, na década de 1970, a seguinte frase: “por herança, nasce-se nativo, como se nasce apátrida”². No mesmo caminho, o teórico cultural jamaicano Stuart Hall afirma que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”³. A nação é uma comunidade simbólica, mais que uma entidade política, e, portanto, capaz de uma representação cultural e de identidade⁴. O termo “América Latina” não é uma expressão neutra, como sugere a terminação geográfica, mas uma designação política e cultural. A busca por uma identidade, por uma linha de orientação para toda a América Latina, e a tentativa de determinar o que viria a ser a arte latino-americana, elegendo e reconhecendo características que unissem diferentes produções de um vasto e nada homogêneo continente – vistas as inúmeras diferenças na atuação artística de cada país – foi almejada, especialmente, entre seus teóricos ao longo de

²AMARAL, Aracy. Simpósio de Austin. In: AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico** (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1983, p. 229.

³HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p.48.

⁴*Idem*.

todo o último século, apresentando-se com mais afinco entre os anos de 1960 e 1970, período que encontramos maior profusão de texto e debates sobre o tema, além da ocorrência de eventos significativos, como o Simpósio de Artes Plásticas e Literatura de Austin, nos Estados Unidos, em 1975, e a I Bienal Latino-Americana de São Paulo juntamente com seu simpósio, no Brasil, em 1978.

Assim, tal pleito identitário na arte do período não se configura como um acontecimento inédito, ainda que, no princípio, as discussões sobre identidade artística estabelecida pelos artistas da América Latina se limitassem às suas nacionalidades, ou seja, a busca por raízes de uma arte brasileira, argentina, uruguaia, mexicana etc. Nem se configura como um movimento exclusivo das artes plásticas, uma vez que, a partir da década de 1960, observa-se o *boom* da literatura latino-americana, em que diversos escritores debatem a mesma problemática sobre a gênese de suas idiossincrasias.

Desse modo, reflete-se a constatação da marginalização sofrida pela produção artística em relação à produção de países centrais no desenvolvimento da história da arte ocidental no decorrer das últimas décadas. Tal marginalização da produção artística da América Latina, bem como de outros centros regionais, é entendida por alguns historiadores da arte como sendo uma consequência das políticas adotadas pelos grandes centros artísticos hegemônicos – representados, primeiro, pela Europa e, posteriormente, pelos Estados Unidos – para afirmar sua supremacia diante de circuitos de arte locais, ainda que a relação complexa e dicotômica entre os diferentes centros artísticos, que se impõe no sistema de arte internacional e é aceita universalmente, não obedeça a uma ordem natural. Compreender o modo pelo qual a identidade da produção artística se configura poderia, portanto, funcionar como um meio de impulsionar a autonomia da arte da região diante dos mecanismos viciados desse sistema artístico.

Um denominador comum ou uma posição periférica?

O resultado imediato do processo de marginalização de produções artísticas não centrais seria a supervalorização dos artistas provenientes dos polos metropolitanos em detrimento dos periféricos e a constante associação dos primeiros à ideia de internacional e a destinação dos segundos ao regionalismo, contaminados eternamente por questões locais e menos importantes para a construção de uma arte universal. Tal submissão, observada no

sistema de arte internacional, relacionar-se-ia à distorção do conceito inicial dos movimentos artísticos originados nos centros hegemônicos quando esses movimentos são adotados pelos artistas dos centros periféricos em um novo contexto cultural, especialmente quando não correspondem à sua realidade local imediata ou não nasceram de discussões relacionadas ao seu próprio sistema.

Como consequência, o caráter inicial desses movimentos é distorcido quando adaptados a um novo contexto artístico e cultural, utilizando os princípios estéticos das linguagens artísticas, mas alterando o conteúdo da mensagem ou motivação primeira que levou à criação dessas mesmas linguagens. Essa é a defesa do historiador e crítico de arte, e também artista, australiano Terry Smith. No ensaio “O Problema do Provincianismo”, Smith reflete sobre o circuito de arte australiano que, assim como o latino-americano, apresentar-se-ia provinciano e, desta forma, o autor realiza um rápido exame das características que compunham o circuito australiano e compara esse circuito ao circuito europeu e, especialmente, ao norte-americano. Apesar de Smith se concentrar no sistema de arte de seu país natal, alguns paralelos podem ser estabelecidos com as discussões que o autor apresenta e os debates acerca da arte na América Latina, uma vez que ambos os locais se apresentariam à margem do centro artístico internacional, evidenciando as regras normativas estabelecidas dentro do sistema de arte⁵. A importação de tendências artísticas externas estimularia, de acordo com Smith, a submissão dos sistemas de arte regional/internacional, forçando a transmissão do valor artístico em uma via de mão única, ou seja, apenas os artistas pertencentes ao centro metropolitano seriam valorizados e reconhecidos como internacionais (e possíveis de exercer influências), enquanto os artistas procedentes de outros centros não alcançariam esse patamar por estarem contaminados por características locais e nacionais, as quais, portanto, deveriam ser eliminadas⁶.

A relação entre centros regionais/internacionais ou provincianos/metropolitanos, entretanto, não se configura de forma simples, porque nem todo centro hegemônico pode ser considerado estéril de influências externas e nem todo centro local é reproduzidor de uma cultura externa à sua. Assim como, todo centro hegemônico é em parte provinciano, uma vez que está constantemente voltado para suas próprias necessidades, e todo centro regional pode ser e é detentor de uma produção de destaque e qualidade, sendo essa produção muitas vezes envolvida

⁵ SMITH, Terry. O Problema do Provinciano. **Revista Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 1, set/out/nov. 1975, p. 30-31. Trabalho publicado originalmente na revista norte-americana *ArtForum*, em 1974.

⁶ *Idem*.

com questões relacionadas não apenas à identidade cultural, mas também a características formais da linguagem artística, como uma tentativa de renovar as estruturas do sistema de arte ao qual essa produção pertence e afirmar, assim, sua importância para a comunidade artística internacional. Essa questão poderia contribuir para a restrição de influências vindas de outros centros que não reflitam a realidade imediata daquela localidade.

A necessidade de identificação continental e busca por um denominador comum, entretanto, permanece essencial para os principais críticos e pensadores latino-americanos, mesmo que a empreitada se mostrasse infrutífera ou de difíceis conclusões. Pensar a arte produzida na América Latina e compreender a cultura e a realidade de seus povos possibilitaria, assim, a proteção e a autoafirmação da arte aqui produzida. Muitos são os nomes de destaque dentro do debate proposto, como os argentinos Damián Bayon e Marta Traba, a brasileira Aracy Amaral, o mexicano Jorge Alberto Manrique, o peruano Juan Acha e tantos outros; assim como havia a multiplicidade de defesas e posições sobre o tema, que muitas vezes caminhavam para sentidos opostos.

O posicionamento mais radical e marcadamente defensor de uma arte genuinamente latino-americana era o de Marta Traba, crítica e historiadora da arte argentina, radicada por muitos anos na Colômbia. Sua posição diante da arte sempre foi a de atribuir às obras mais que prazer estético, demarcando a relação entre obra e a produção social e política em um confronto com o tempo e o contexto de criação do objeto cultural como modo de reação. Para Traba, todo o processo de criação da arte moderna e contemporânea se fixou no sistema artístico de duas metrópoles, Paris e Nova York, servindo a um projeto imperialista destinado a desqualificar as províncias culturais e unificar produtos artísticos em um conjunto enganosamente homogêneo, que tenderia a fundar uma cultura global. A produção excessiva de arte de consumo e a valorização das vanguardas artísticas seriam um dos meios utilizados por esses centros hegemônicos para determinar diretrizes aos demais centros e artistas⁷.

Por parte dos artistas da América Latina, Traba defende um posicionamento contrário às influências teóricas e artísticas vindas de fora, acreditando na impossibilidade de haver uma expressão artística latino-americana distinta sob as condições apresentadas, mas não impossível de alcançá-la se o caminho a ser percorrido for o da resistência. Os artistas latino-americanos

⁷ BAYON, Damián (Ed.). **El artistas latinoamericano y su identidad**. Caracas: Monte Avila Editores C.A., 1977, p. 26.

que trabalhariam sob a cultura da resistência encontraram, segundo Traba, caminhos contrários ao “colonialismo estético”, exercido pelos centros hegemônicos na América Latina, ao estabelecer uma comunicação com a sociedade a qual pertence através das obras de arte.

Os artistas capazes de exercer um papel de resistência nos sistemas de artes de seus países e do continente pertencem ao que Traba denomina de *áreas fechadas*, que seriam compostas por artistas provenientes, principalmente, de países como Bolívia, Colômbia, Equador, Peru e Paraguai. Esses artistas seriam menos dependentes da cultura externa e estariam à margem da avalanche de influências vanguardistas oriundas de centros hegemônicos, mantendo produções coerentes com suas realidades imediatas, como a força do ambiente, a influência da cultura pré-colombiana, a manutenção das tradições na arte, a dedicação ao indianismo e as correntes nativistas e regionalistas. Em uma posição contrária à resistência defendida pela historiadora, estão os artistas das *áreas abertas*, originários, sobretudo, da Argentina, Brasil, Chile e Venezuela, que estariam predispostos à realização de uma arte de vanguarda, constantemente voltada para o futuro e para o novo, marcadas pelo progresso e a modernização, com forte presença de tendências abstratas, com um decrescente uso da pintura e da figuração como principal meio expressivo, conversando com produções e artistas estrangeiros e estando, muitas vezes, os artistas radicados no exterior. Assim, fortalecer a produção artística das áreas fechadas abriria à possibilidade de uma arte com características latino-americanas.

Quanto mais fechados e arcaicos são os países, mais capacitados estão os pequenos núcleos criadores para exercer esse distanciamento entre o modelo e a verdade cotidiana, sentem-se mais unidos a ela e estão menos dispostos a praticar um corte que, claramente, resulta-lhes grotesco. Em proporção inversa as capitais abertas, que presumem um alto desenvolvimento de sua cultura local, incorrem mais facilmente na perda da visão da vida cotidiana e tendem a expressar-se como superestruturas. [...] Assim como a área fechada é uma categoria, onde predominam as condições endogâmicas, a clausura, o peso da tradição, a força de um ambiente, o império da raça índia, da negra e de suas correspondentes misturas com a raça branca, a área aberta está marcada por seu progresso, seu afã civilizador, sua capacidade de absorver e receber o estrangeiro, sua amplitude de interesses e sua tendência para a glorificação de capitais⁸.

Diferente de Smith, que se preocupa majoritariamente com a distorção do conceito original dos movimentos artísticos estrangeiros quando importados por centros regionais, Traba

⁸ TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970**. Tradução Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 27; p. 41.

defende que esses movimentos sejam descartados e o peso da tradição latino-americana norteie as produções artísticas do continente. Organizando, assim, um renascimento da arte e o regresso de uma figuração que implica a reconexão política e cultural. Ao mesmo tempo, essa orientação rechaçaria a transformação da obra de arte em um produto de consumo, o que, na opinião da historiadora, seria o resultado esperado das proposições artísticas realizadas de acordo com os modelos exteriores. Portanto, a arte de resistência obedeceria a duas estratégias: a primeira seria refutar as mudanças exigidas pelas vanguardas e a segunda seria permanecer fiel a uma concepção pessoal pensada a partir da comunidade.

Dentre os artistas elegidos por Traba como expoentes da resistência artística latino-americana, encontram-se essencialmente pintores, levando a crer que a defesa da historiadora se voltava para uma arte conservadora, baseada em técnicas tradicionais, como a pintura. O próprio ato de pintar em tempos de objetos, instalações, *happenings* seria uma resistência. Um desses artistas é o peruano Fernando de Szyszlo. O pintor acreditava, assim como Traba, na submissão do artista latino-americano a uma situação colonial imposta pelas grandes metrópoles, tornando o artista incapaz de repelir a linguagem estrangeira ao mesmo tempo em que busca manter lealdade à sua tradição local e refletir sobre sua condição marginal⁹. No entanto, Szyszlo não era um artista defensor de uma arte figurativa, já que foi responsável por uma renovação artística em seu país nas décadas de 1950 e 1960, ao introduzir a cultura peruana e pré-colombiana em suas obras por meio da abstração. O artista definiu o curso que tomou o ancestralismo dentro da abstração lírica em seu país, como se observa na obra “Puka Wamani”, de 1968 [figura 1]. Nessa pintura notamos a presença de formas arquetípicas como o círculo, condensado de energia e rigor conceitual dotados de menções mágicas. Suas obras são repletas de alusões evocativas a rituais, a mitos e a locais sagrados pré-colombianos.

⁹ BAYON, Damián (Ed.). *Op.cit.*, p. 36-37.



[Figura 1] SZYSZLO, Fernando de. **Puka Wamami**.
Acrílica s/ madeira. 1968.

Sobre a produção artística peruana e o posicionamento político do artista latino-americano a ser adotado, Szyszlo reflete:

Pensando na história da arte peruana sempre me inquietou uma comprovação que tentarei explicar brevemente: no período pré-colombiano os artistas andinos propuseram formas, expressões e resultados, uma arte que era obviamente autônoma, não primitivo, mas altamente desenvolvido e sofisticado, tanto no aspecto material como no amplo horizonte de seus conteúdos. Com a ruptura histórica, social e espiritual que produz a conquista tudo isso é destruído. [...] O que acho perturbador é o fato de que com a independência política da Espanha e o nascimento da República a arte no Peru se volta, como é o caso, acredito, de toda a América Latina, a uma arte totalmente colonial. Desaparece não somente toda a capacidade, mas toda intenção de produzir nada que não sejam pobres arremedos baratos e dóceis da arte produzida na Europa. [...] Se o dilema que se apresentou a um artista latino-americano não se resolveu na colônia mediante ao que poderíamos chamar de subterfúgio de expressão, e nem na época republicana com a abdicação que fez o artista de sua própria identidade, avançando o século XX as situações já não são tão claras, de um lado as comunicações cada vez mais rápidas e eficientes, e do outro a tomada de consciência das circunstâncias sociais e políticas que se fazem impossível a fuga do problema. Não importa que tipo de arte de faça, ao produzi-la cada artista latino-americano faz uma escolha deliberada. E por último, para o artista latino-americano contemporâneo há dois caminhos: um é fundir-se ao problemas, identificar-se nas buscas, preocupações, experimentos e desenvolvimento de uma linguagem válida dentro dos parâmetros em que trabalham os artistas dos grandes centros, antes Paris e agora Nova York. Outro caminho é manter-se e tratar de – como o tem chamado Marta Traba – resistir. [...] Sou um dos pintores que tem escolhido pela resistência.¹⁰

O posicionamento radical de Traba, contudo, segrega a produção artística do continente e não leva em consideração as nuances dos sistemas de arte dos países que analisa. Mesmo os

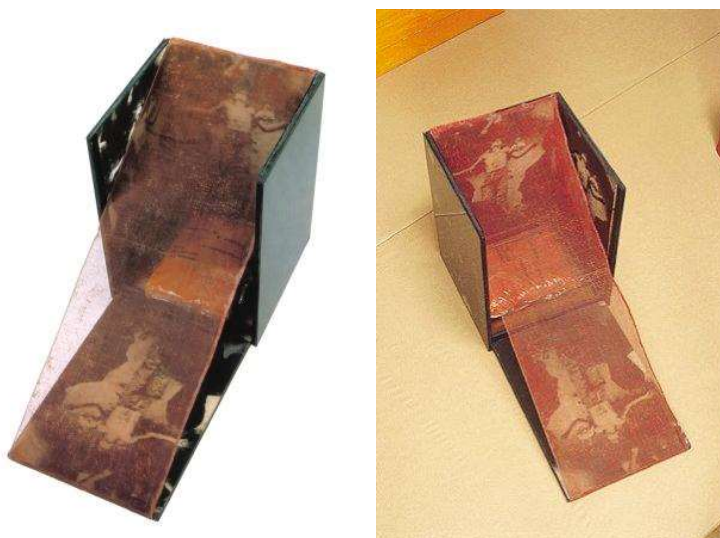
¹⁰*Ibidem*, p. 34-36.

países da denominada área aberta podem apresentar produções contemporâneas preocupadas com suas tradições culturais. A constante busca por uma identidade que unifique a arte e os artistas latino-americanos proposta pelo debate reforça a preocupação de muitos intelectuais com a obrigatoriedade da função social e/ou política que a arte aqui produzida deveria ter e as possíveis desqualificações das proposições formais e/ou conceituais desenvolvidas pelos artistas latinos. A abordagem conteudística e a apreciação da temática social por essa produção tem sido uma constante nas artes plásticas do continente desde a década de 1920. A busca por uma arte legítima da América Latina muitas vezes esconde o temor desses críticos sobre a possível inutilidade da arte frente às estruturas de uma sociedade injusta ou o medo da indiferença do artista latino-americano seduzido pelos encantos de uma arte individual e cosmopolita. Dentro dessa perspectiva, para críticos como Traba, o tão procurado denominador comum estaria na ligação da produção artística com a preocupação social e coletiva decorrente das contradições e violências na história do nosso continente, sem necessariamente servir a uma ação política, mas não esquecendo o papel social da produção artística.

A apreciação da temática social – fosse baseada na tradição cultural e popular na arte latina, como defendida por Traba, ou não – pode ser encontrada com mais facilidade entre os artistas pertencentes as “áreas fechadas”, mas também é possível observar na produção dos que formam as “áreas abertas”, mudando apenas a forma como esse tema é abordado.

Um bom exemplo para essa observação está na produção do artista brasileiro Hélio Oiticica, representante do Neoconcretismo nas décadas de 1950 e 1960. Os artistas neoconcretos estabeleceram relações teóricas com a Fenomenologia por meio dos escritos do filósofo francês Merleau-Ponty, o que permitiu, por exemplo, que as proposições artísticas se inclinassem a uma proposta mais orgânica, constantemente relacionada com o corpo e o organismo vivo, de caráter sensorial e sinestésico e em comunhão com o espectador. Apesar de Oiticica possuir um trabalho que refletisse sobre questões formais da arte, é possível notar a relação que esse artista traça com a sociedade da época, a marginalidade e o inconformismo social se tomarmos como exemplo a obra “Bólido – caixa 18. Homenagem a Cara de Cavalo” [figura 2], de 1966. Trata-se de uma caixa-objeto, contendo em seu interior fotos retiradas de jornais de um criminoso morto e no fundo da caixa, protegido por um véu de tule, há um saco plástico transparente contendo pigmentos e uma inscrição: “Aqui está e ficará! Contemplai seu silêncio heróico”. A imagem era de Manuel Moreira, mais conhecido como Cara de Cavalo,

um bandido que possuía ligações com o jogo do bicho, realizava pequenos furtos e conhecia Oiticica do Morro da Mangueira. No ano de 1964, após matar com um tiro o detetive da polícia Milton de Oliveira Le Coq, que liderava um grupo de policiais responsáveis por liquidar de forma violenta os marginais no Rio de Janeiro, Cara de Cavalo tornou-se o criminoso mais procurado da cidade, até que, no mesmo ano, fora fuzilado e morto pela polícia com mais de cem tiros.



[Figura 2] OITICICA, Hélio. **Bólido Caixa 18**: Homenagem a Cara de Cavalo. Fotografia, madeira, plástico e tecido. 1966.

Ao realizar esse trabalho, o artista parece deixar claro sua opinião em relação ao assassinato de Moreira, que aparece deitado em posição de crucificado, com os braços abertos sob uma poça de sangue. Oiticica tinha verdadeiro apreço por tudo que fosse considerado marginal, especialmente as pessoas e as relações que essas construíam com a sociedade. A pertinência política da produção do artista brasileiro se define ao transfigurar o lugar da arte, tornando-a parte da vida, ou na intencionalidade em transformar o indivíduo em sujeito, visualizando a arte como intervenção cultural e o artista como um motivador para a arte. Assim, Oiticica aponta uma nova inscrição para o estético que não consiste em aplicar simplesmente novas estruturas artísticas ao cotidiano, mas na transformação dos espectadores em participantes, ou seja, agentes ativos no exercício imaginativo¹¹. Dentre os muitos textos elaborados sobre a prática artística e o papel do artista, uma produção em especial marca a

¹¹ FAVARETTO, Celso. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula. (Org.). **Fios Soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.16-17. Texto publicado originalmente em: **Revista Gaia**, São Paulo, USP, n.2, ano I, set./dez. 1989.

teoria de Oiticica, “Esquema geral da nova objetividade”, de 1967. Nele, o artista reflete sobre os princípios que deveriam nortear a arte brasileira – além de uma tentativa de diferenciá-la de duas correntes internacionais contemporâneas, a *Pop Art* e o *Nouveau Réalisme* –, dividindo-os seis itens: 1) vontade construtiva geral; 2) tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3) participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5) tendência para proposições coletivas; 6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. No tocante ao quarto item e ao que mais guarde relação com a obra selecionada para apreciação, o artista defende:

Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo. [...] O artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista, para nós hoje oca, de considerar os produtos da arte como uma segunda natureza onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceituações novas de ordem estética. Definitivamente, esta posição esteticista é insustentável no nosso panorama cultural: ou se processa essa tomada de consciência ou se está fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na merca especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes ideias já mortas. [...] É fundamental à Nova Objetividade a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro, coerente com as outras *démarches*¹².

Assim, em “Bólido – caixa 18. Homenagem a Cara de Cavalo”, o corpo é instrumento de ação, voz e mudanças sociais. Dessa forma, um novo comportamento na sociedade é proposto. Evidentemente, a resistência na obra de Oiticica difere da que era defendida por Traba, sobretudo no tocante às tradições culturais e populares da América Latina, mas, apesar de envoltas de questões conceituais da arte, as obras de Oiticica comunicam um engajamento que não pode ser ignorado. De forma semelhante ao caso de Oiticica, outros artistas comunicam seu engajamento com causas políticas e sociais em suas obras. Pensando mais uma vez sobre um exemplo brasileiro, pode-se destacar a ação do coletivo artístico “Etsedron” (anagrama de Nordeste) que reunia um grande número de artistas e pessoas de outras formações para refletir sobre as condições ambientais e a realidade imediata da população nordestina do país em grandes instalações. O grupo, liderado por Edison Benício da Luz, participou e foi premiado

¹² OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Wally(Org.). **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 94-95.

em diversas edições das Bienais de São Paulo, na década de 1970, sempre apresentando trabalhos compostos por materiais próprios da região, como o cipó, o sisal, a madeira, a palha e as folhagens de bananeira, como na instalação participante da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1978, intitulada “O Homem e o meio” [figura 3].



[Figura 3] ETSEDRON. **O Homem e o Meio**. Instalação Ambiental, área: 700m². 1978. Participação I Bienal Latino-Americana, 1978. Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

A obra não apresenta nenhum material industrializado e os artistas participaram de todo o processo de aquisição do material, desde a localização dos materiais na mata e a penetração na clareira até a concepção do trabalho final. A escolha por esse processo também reflete o posicionamento político e social do grupo que encontrou, ao longo do caminho de aquisição da matéria-prima, os habitantes da região, possibilitando a interação entre o grupo e a população local e mútuas modificações de comportamento, como, por exemplo, a troca de conhecimento sobre a mata, seus produtos e a importância de sua preservação¹³.

¹³DESMISTIFICAR valores culturais falsos: a proposta do Etsedron. **Folha da Tarde**, São Paulo, 6 nov. 1978. Entrevista com Edson Benício Luz, líder do grupo Etsedron. Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA.

A instalação “O Homem e o meio” foi exposta do lado de fora do prédio da Bienal de São Paulo, pois, segundo Luz, era do lado de fora que estava a grande massa e o povo, opondo o coletivo, assim, à burocracia que poda o “avanço para o desenvolvimento de uma nova visão da arte”¹⁴. A escolha pelo local da instalação também reflete o posicionamento político de aproximar a arte do público, seja essa audiência iniciada nas artes ou não, seja visitante da mostra ou não. Reflete, ainda, as inúmeras discussões realizadas ao longo das décadas de 1960 e 1970 sobre a produção artística que vaza do espaço convencional da arte cerceado pelo esquema expositivo de museus e galerias. Os artistas apresentam, além disso, uma série de espantalhos integrados à instalação que representariam o povo brasileiro. Ainda de acordo com Luz, o espantalho seria uma figura eclética em que tudo pode ser atribuído, assim como a personalidade do povo brasileiro que aceita sem questionar tudo que lhe impigem. Nesse sentido, Luz finaliza afirmando: “arte é como política: ninguém pode se dar bem numa nem noutra, sem conhecer as raízes do seu povo e da sua cultura”¹⁵. Portanto, o trabalho incentivaria a criação artística a partir do reconhecimento das raízes locais e, conseqüentemente, o despertar da consciência do observador em direção às origens da obra.

É importante ponderar, contudo, que a relação obra-artista não poderia ser o único eixo responsável pela questão identitária da arte latino-americana. Se a arte produzida no continente esteve ligada ao cenário artístico internacional, esse fato não ocorreu apenas por posição complacente dos artistas e críticos, mas porque esse cenário internacional (como o mercado, o circuito de exposições, a crítica de arte, a profissionalização do artista e o sistema de arte como um todo) sempre se apresentou mais desenvolvido e dinâmico que o latino-americano, possibilitando encontros, trocas e experiências maiores. Isso poderia explicar, por exemplo, o intenso intercâmbio de artistas para a Europa, primeiramente, e, depois, para os Estados Unidos, sem mencionar, ainda, a incipiência do mercado interno, seja ele nacional ou latino-americano, que pouco valorizava as expressões locais. Cabe ressaltar, além disso, que o interesse dos centros hegemônicos pela produção artística de outros países foi movido por diferentes razões, como a necessidade de alimentar o mercado interno de arte e a circulação de bens e exposições, ainda que constantemente associado à ideia de exótico.

¹⁴*Idem.*

¹⁵*Idem.*

Esse fato corrobora com a imagem já apresentada, e amplamente combatida, de que os centros hegemônicos seriam os únicos capazes de produzir uma arte pretensamente internacional, enquanto os demais se ocupariam de questões locais e regionais e, portanto, seriam menos importantes para o desenvolvimento da linguagem artística. Aracy Amaral, historiadora da arte brasileira, constata a impossibilidade de se defender uma autenticidade latino-americana na arte, mesmo atuando em um país que busca por legitimação e engrossa o coro no debate sobre a identidade latina. A historiadora reage à imposição de discursos externos e afirma não haver uma “escola” de arte que se possa denominar de “latino-americana”, ainda que reconheça a necessidade de uma análise apurada da produção artística continental, especialmente quanto às peculiaridades singulares de cada país ou região, mas refuta a ideia de uma América Latina homogênea.

O conhecimento de suas realidades artísticas desmanchou para mim por completo a ideia preconcebida de uma “arte latino-americana” e me levou a perceber o meio artístico do continente americano não como um bloco único, mas como uma formação bastante peculiar de países e regiões. Isso, porém, não apaga o fato de que – em contraste com culturas econômicas e politicamente hegemônicas – permanecem visíveis nossas singularidades e afinidades, as quais devemos preservar em nome de problemas comuns, de uma história similar e de um destino ainda indefinido do ponto de vista de sua afirmação global¹⁶.

Amaral observa, entretanto, momentos de encontro na história da arte latino-americana, no qual a distinção do meio social operaria sobre o meio artístico. Desta forma, um desses momentos teria ocorrido entre os anos em que vigoraram os regimes militares nos países do Cone Sul, nas décadas de 1960 e 1970, em que as preocupações dos artistas em barrar o avanço da censura e contornar a limitação de liberdade de expressão foram similares; outro ponto de encontro seria marcado, por exemplo, pelos fatores que possibilitariam a determinadas regiões serem mais receptivas a influências internacionais que outras, como são os casos da Argentina, do Brasil, da Venezuela, do Uruguai e, posteriormente, do México – evidenciado pela presença de correntes construtivas e tendências concretas, e cinéticas na arte a partir dos anos de 1940¹⁷. A introdução da arte abstrata no continente e a adoção de uma linguagem artística de vanguarda geométrica e pretensamente universal seria resultado, para alguns estudiosos como o brasileiro

¹⁶ AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005) Volume2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 133.

Ronaldo Brito, de um período de grande desenvolvimento dividido por esses países e, consequentemente, de conexão entre arte e política.

As ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição nos projetos reformistas e acelerados dos países do continente e serviram, até certo ponto, como agentes da libertação nacional ante o domínio da cultura europeia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência desta. A pergunta óbvia é a seguinte: de que maneira elas poderiam servir à emancipação cultural desses países perante suas tradições colonizadas? Uma resposta possível diz respeito à aspiração tipicamente construtiva de planejar o ambiente social segundo moldes de uma racionalidade modernizadora que entrava sistematicamente em choque com a mentalidade vigente. E, mesmo que essa modernização tivesse um caráter basicamente capitalista, implicava formação de quadros nacionais, aptos a equacionar as soluções adequadas à realidade local¹⁸.

Os artistas construtivos sul-americanos, sobretudo, visavam construir uma nova perspectiva de sociedade por meio de uma nova objetividade, operando através de diferentes possibilidades estéticas ligadas à linguagem concreta, como a eliminação do manual em favor da industrialização e a utilização da linha e do plano como elementos essenciais para estruturar a forma. Desejavam corresponder à aspiração de comunicação universal e à racionalização da obra de arte proposta por artistas concretos europeus da década de 1930. Poder-se-ia observar tais características nos movimentos e países destacados por Amaral, o que configuraria, para esses artistas, a inquestionável relação de suas práticas artísticas com certa escolha política. Essa é a defesa do artista cinético venezuelano Jesus Soto. Para ele, sua produção era também uma ideia de estrutura que gostaria de deixar para seu país, como afirma sobre seu trabalho:

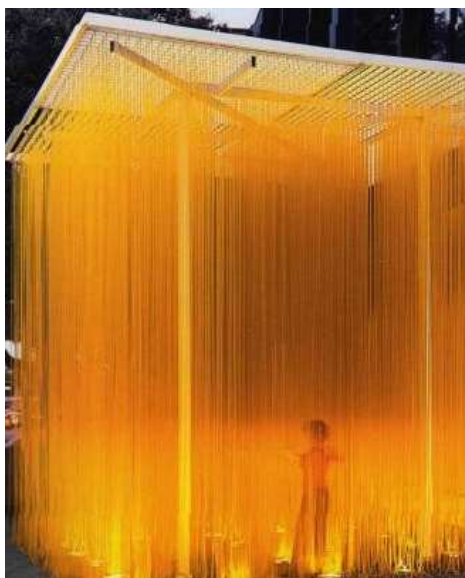
Tinguely, por exemplo, que era um homem brilhante, muito culto, surge do perfeccionismo mais absoluto, que é a Suíça. [...] Mas nós, na Venezuela, não temos nada disso; temos toda a natureza a nosso favor, mas estamos começando a domá-la e até que não tenhamos uma estrutura social perfeita formada, não temos direito a destruir. Por isso tenho defendido sempre a ideia da estrutura, e quis deixar a meu país pelo menos essa ideia. [...] Eu quero estrutura para a Venezuela e para a América Latina. O mais importante, o que mais me preocupa, é deixar em meu campo uma ideia do que este país tem de ser algum dia¹⁹.

A produção de Soto convida o espectador a participar e interagir com a obra em um processo de imersão, no qual é convidado a percorrer, caminhar e, por vezes, penetrar o trabalho, vivenciando novas formas de fruir a obra de arte por meio de uma experiência

¹⁸BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 52-53.

¹⁹JIMÉNEZ, Ariel (Org.). **Conversaciones con Jesús Soto**. Caracas: Fundación Cisneros, 2005, p.107.

sensorial e lúdica. Desde a década de 1950, Soto desenvolveu trabalhos interativos, em que o espectador precisa se deslocar diante de suas produções para perceber efeitos óticos, como a vibração dos elementos sobrepostos. Contudo, a produção desse artista avança na década seguinte para proposições mais amplas, que buscam integrar obra e espectador em um mesmo corpo e espaço, criando para ambos uma mesma realidade. Essas são as características observadas em “Penetrável” [figura 4], série de trabalhos realizados desde 1969, compostos por grandes estruturas metálicas que sustentam uma imensa rede de fios de plásticos que caem do teto como uma chuva²⁰. O espectador é instigado a adentrar essa trama e experienciar, por meio do seu movimento, as sensações táteis, visuais e sonoras desse ambiente, como se o público estivesse sido engolido, digerido e transformado pela estrutura criada pelo artista.



[Figura 4] SOTO, Jesus. **Penetrável**. Tubos de metal e mangueiras plásticas. 5x5x5m. 1990.

Nesse sentido, Soto defendeu que os trabalhos construtivos mantêm relação com certa escolha política na tentativa de associar suas produções à ideia de estrutura para seus países. No entanto, é importante frisar que as obras desenvolvidas no período, tanto por artistas cinéticos venezuelanos quanto construtivos brasileiros e argentinos, estavam preocupadas em criar ambientes e/ou experiências ao espectador que pouco ou nada se relacionavam a um discurso político e/ou social. O crítico de arte venezuelano Roberto Guevara define a

²⁰ O primeiro “Penetrável” foi apresentado ao público no ano de 1969, no *Musée d’ArtModerne de la Ville de Paris*. Os trabalhos posteriores obedecem aos mesmos princípios estéticos.

experiência estética proporcionada pela produção de Soto por duas fases capitais: a vibração e a desmaterialização.

[Soto] queria que o espectador não ficasse diante da obra, vendo o espaço e as relações da obra, sujeito à obra; ele queria, e conseguiu, que o espectador e a obra estivessem situados no mesmo espaço, que ambos participassem da mesma realidade. Dessa forma explicam-se os trabalhos de ambientação e os trabalhos penetráveis. Dentro do penetrável a pessoa está em uma ficção pintada. Está localizado no centro de um acontecimento maravilhoso, fascinante, do qual é um participante ativo. Pode acontecer de sua reação ser variável: surpresa, desconfiança, intimidação, euforia ou divertimento. O que é evidente, inegável é que não pode escapar de estar na obra, assumindo-a de uma maneira ou de outra²¹.

Apesar das defesas dos artistas do Cone Sul e de Aracy Amaral reconhecer os momentos de encontros de narrativas artísticas na América Latina e a possível relação com a política do continente, a historiadora sustenta, contudo, que a busca pela identidade latina refletiria em tentativas artificiais de reconhecimento simbólico. Essas tentativas seriam expressas, sobretudo, em recortes curatoriais de críticos europeus e norte-americanos com o intuito de reunir a produção realizada na América Latina em um “grupo”, que era na verdade inexistente. A tentativa de encontrar uma identidade para um grupo heterogêneo, como é aquele que reúne os artistas do continente e os movimentos aqui desenvolvidos, levaria, com efeito, à visão preconceituosa e forçada de que a produção latino-americana existe apenas como uma expressão exótica, mágica e fantástica. Uma visão de arte popular que pouco, ou nada, compara-se à arte erudita produzida nos meios artísticos metropolitanos²².

Ao classificar os artistas da América Latina como um grupo, o meio artístico hegemônico impede a emergência da individualidade da produção do artista, mas reforça sua procedência, acarretando um preconceito associado ao adjetivo “latino-americano”, que acompanha o nome do artista, de modo a identificá-lo, rotulá-lo e excluí-lo. Diferentemente de Traba, Amaral não elege um determinado grupo como passível de romper com esse padrão, mas afirma que os artistas latinos, em sua grande maioria, estariam, inevitavelmente, subordinados a essa diferenciação negativa. Do mesmo pensamento, o crítico de arte argentino Jorge Romero Brest defende que o termo e os eventos dedicados à arte latino-americana provariam uma segregação da arte continental frente às demais e, assim, afirma “a arte deve

²¹GUEVARA, Roberto. Soto por Inteiro. **Catálogo XXII Bienal Internacional de São Paulo**, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p.133 *apud* GUEVARA, Roberto. **Ver todos los días**. Caracas: Monte Átila Editores, 1981.

²² AMARAL, Aracy. *Op. cit.*, p. 37-38.

manter uma linguagem universal e ser mostrada dentro desse mesmo espírito de universalidade. Tentar rotulá-la de latino-americana e dispensar-lhe um espaço é confiná-la num gueto”²³.

Ainda assim, quando Amaral reflete sobre a produção do coletivo artístico “Etsedron”, especialmente a proposição apresentada em 1978 (e analisada anteriormente), denota que o grupo dialoga com a região do Brasil mais zelosamente ligada às tradições culturais, o Nordeste. Nesse sentido, adverte que, talvez por falta de “oxigenação” econômica, o Nordeste seria a região do país que mais conversa com as “áreas fechadas”, terminologia criada por Marta Traba, e, portanto, menos internacionalista. Para Amaral, “Etsedron pode significar quase um grito de alarme, a alertar sobre as raízes, a todo um país-continente que se descaracteriza virtualmente da região sul, que comanda as comunicações” com outros meios e centros hegemônicos²⁴.

Sob a mesma alegação de universalidade da arte, alguns artistas corroboram em parte o posicionamento de Amaral e Brest e ainda se contrapuseram à necessidade de definição identitária para a arte latino-americana. Esse é o caso do artista mexicano Rufino Tamayo, que reforça sua preocupação diante do debate que constantemente separa a arte latino-americana de uma concepção mais global. No entanto, a posição tomada por Tamayo não o tornou um defensor da arte internacionalizada e distante das referências e das raízes culturais do artista. Para Tamayo, a arte é universal e construída com elementos de todas as partes e com experiências provindas de todas as partes.

A arte é universal, é uma linguagem que pode ser entendida em todos os cantos da Terra e que temos a obrigação de fazer uma contribuição, que é uma contribuição local, de onde procedemos. Então, resulta-se a preocupação com a identidade, coisa que eu não entendo. Buscar nossa identidade? Eu creio que a identidade está dentro de nós mesmos, não necessitamos buscá-la, e quem a está buscando deve ser por não estar seguro consigo mesmo. À minha maneira de ver, são pessoas que perderam seu cartão de identificação e vão aos Estados Unidos buscar outro que possa novamente identificá-los. [...] Eu considero que essa preocupação com a identidade é uma espécie de complexo de inferioridade que estão tendo aqui e o qual devemos descartar totalmente. Falemos de arte, que é universal, usando o termo que se está usando e nada mais²⁵.

²³ ALAMBERT, Francisco; CANHETE, Polyana L. **As Bienais de São Paulo**: da era do museu à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004, p.132.

²⁴ AMARAL, Aracy. Etsedron: uma forma de violência. In: AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981). São Paulo: Nobel, 1983, p. 245-246. Texto publicado originalmente na revista mexicana *Artes Visuales*, na edição de abril-junho de 1976.

²⁵ BAYON, Damián. *Op. cit.*, p. 59.

Seria importante destacar que Tamayo pertence a uma parcela territorial da América Latina em que a herança da cultura pré-colombiana se manifesta mais fortemente, o que não ocorre na mesma intensidade em países do Cone Sul, por exemplo. Essa diferenciação encontrada no continente interfere na relação estabelecida entre o artista e as raízes tradicionais, o que fortaleceria as teorias de Traba. Assim, a preocupação do período, sobretudo, seria sobre um ideal de América Latina que se almeja construir.

Um novo caminho para a historiografia da arte latino-americana

A crise que colocou em dúvida os paradigmas que cercavam o sistema da arte então realizado na América Latina gerou diversas reações. A historiadora da arte argentina Fabiana Serviddio observa que as conflitantes posturas diante do tema identitário poderiam ser divididas entre assumir um posicionamento ideológico ou tentar reformular seu modelo artístico modernista. O movimento intelectual e artístico que busca por reformulação, entendimento e defesa de uma arte latino-americana se desenvolve com mais impacto na década de 1970, sobretudo por meio dos eventos realizados, como os mencionados anteriormente. Além do debate sobre os rumos que deveriam ser seguidos – com defesas acerca de uma arte na contramão do discurso universal ocidental –, simpósio, exposições e publicações reuniram críticos e artistas na discussão sobre uma nova metodologia de análise para o objeto artístico e sobre a construção de uma nova história da arte que pudesse se caracterizar como latino-americana²⁶.

Ao analisar as discussões propostas nos eventos realizados no período, Serviddio elenca as principais pautas e defesas: (1) a busca por uma identidade para a arte da América Latina; (2) o questionamento sobre a eficácia das metodologias de estudo sobre a arte e a história da arte latino-americana a partir de uma análise tradicional e baseada nas teorias desenvolvidas pela arte e história da arte internacional e ocidental (3) e, finalmente, a relação que se estabelece entre a arte e a política da região²⁷. Assim, esse autor divide a posição dos críticos de arte em: (1) assumir um posicionamento ideológico e denunciar o caráter neocolonial das posturas internacionais; (2) tentar reformular seu modelo artístico modernista (3) ou, ainda, propor uma

²⁶SERVIDDIO, Fabiana. *Arte y Crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012, p. 18-19.

²⁷*Ibidem*, p. 245.

nova metodologia de análise e estudo para a arte e história da arte que pudesse se configurar como propriamente latino-americana, opondo-se a uma análise tradicional baseada nas teorias desenvolvidas nos centros hegemônicos²⁸.

Alinhando-se à defesa da construção de novos paradigmas para a análise do objeto artístico produzido no continente, Juan Acha, historiador e crítico peruano radicado no México, teve um papel significativo na realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1978, como consultor curatorial da mostra. O trabalho de Acha se desenvolveu sob a necessidade de construir tanto marcos teóricos próprios para a história da arte na América Latina quanto novos meios de olhar e avaliar a produção artística latino-americana, levando em consideração a enorme diversidade de manifestações artísticas, assim como a diversidade do público. Nesse sentido, a história da arte poderia incidir no cenário latino-americano de forma mais concreta e direta, buscando respostas para a crise enfrentada pela arte nos centros internacionais e pensando a arte regional sob uma concepção menos sentimentalista.

Deste modo, Acha impulsionou o debate sobre a construção de uma história da arte própria, partindo da periferia e sem transferir conceitos criados em contextos externos para problemas locais. Para ele, seria impossível a existência do universal sem o particular e do internacional sem o regional, mostrando-se, assim, preocupado com a falta de espaço para historiadores, teóricos e críticos que refletissem sobre a produção artística específica e realizada na América Latina. A contribuição de Acha se deu, especialmente, no campo educativo por meio de estudos sociológicos sobre a arte e o sistema regional e sobre a conexão da arte com outras práticas estéticas, abordando temas como produção, distribuição e consumo de bens artísticos²⁹.

Dentro desse contexto, durante o referido Simpósio, em Austin, Acha expressa sua convicção da existência de múltiplas facetas que compõem a identidade latino-americana, ainda que esta não se expresse diretamente na arte. Assim, Acha justificou sua postura e assinalou que os latinos não são franceses, chineses, japoneses ou pertencentes a qualquer outra cultura, e sim latino-americanos e, por conseguinte, não possuem as mesmas características comportamentais e sociais de povos de outras regiões. O crítico considera haver um processo do qual faz parte o entendimento da inexistência de um padrão nacional de identidade estável e

²⁸*Ibidem*, p. 118-119.

²⁹*Ibidem*, p. 68.

fixo e da existência de uma identidade que evolui de acordo com as gerações e com o momento histórico e que, portanto, necessita encontrar conceitos e meios para melhor compreensão das características latinas³⁰.

A arte latino-americana atual, a meu ver, existe e não existe como expressão distinta, na medida em que esta arte, igual a qualquer outra atividade, obedece a diversos conceitos, práticas e realidades, e seus produtos são distintos entre si e em relação à de outras partes do mundo. [...] O problema se dificulta quando o distinto aspira ser de natureza latino-americana ou pretende identificar a unicidade estética com singularidades latino-americanas. Dificulta-se porque, todavia, falta-nos construir modelos conceituais que compreendem e nos façam compreender o que somos e também o fato de quereremos ser outros. Tudo isso dentro da nossa pluralidade cultural, artística, humana e social. Construir modelos que compreendam e nos façam compreender a coexistência do latino-americano em Tamayo e em Soto, por exemplo. Construir modelos conceituais que compreendem e nos façam compreender a origem e o conteúdo de uma obra de arte e, ao mesmo tempo, seus efeitos latino-americanos. [...] Não é que estamos na busca de nossa identidade, mas na busca da autoconscientização de nossa identidade, ou seja, a busca de conceitos para compreender nossa identidade, que não é a europeia e de tipo ocidental, ou seja, unitária, mas plural. O ser latino-americano nasce e cresce em um médio de grandes diferenças e de todos os tipos, de tal forma que suas manifestações artísticas são plurais e podem muito bem ‘importar’ dos dois grandes centros artísticos, sempre e quando os condicionem a nossa realidade externa e interna, mundial e local³¹.

A postura do crítico evidencia a falência – ou, pelo menos, o reconhecimento da inadequação – de um sistema de historiografia artística europeia e ocidental que não se aplicaria mais a regiões consideradas, até então, como periféricas. Assim sendo, a busca por uma identidade latino-americana na arte passa por uma construção de uma história e crítica da arte que parta também da América Latina. A historiadora da arte mexicana Rita Eder analisa a produção intelectual de Acha desenvolvida ao longo dos anos de 1970 e 1980 e afirma que este definiu o dilema que envolvia a arte latino-americana pela coexistência de duas realidades sensíveis, marcadas pela racionalidade da abstração geométrica e a irracionalidade do realismo social e fantástico³². Portanto, segundo Eder, Acha defendeu como solução o mesmo paradigma da arte brasileira e do Manifesto Antropofágico, criado por Oswald de Andrade no Movimento Modernista, o qual incentiva apropriar-se do necessário externo sem abandonar os valores

³⁰ BAYON, Damián. *Op. cit.*, p. 44.

³¹ *Ibidem*, p. 27; p. 41.

³² EDER, Rita. Juan Acha: pensar el arte desde América Latina. **Post, Museum of Modern Art (MoMA)**, Nova York, 27 set. 2016. Disponível em: http://post.at.moma.org/content_items/752-juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina. Acesso em: 08 jan. 2020.

essências internos³³. Acha teria sido ainda o primeiro crítico na América Latina a entender o advento dos estudos visuais e pensar a interação da arte com as ideias de imagem e cultura.

Dessa forma, de acordo com as elaborações de Acha, não seria possível conceber uma identidade baseada em um substrato ancestral ou em uma essência nacional sem levar em consideração as novas tecnologias, a computação e os meios de comunicação de massa, bem como as rupturas que esses instrumentos causaram na arte, o que marcaria um tempo mais dinâmico para a produção artística³⁴. Os estudos de Acha buscavam pensar a arte como um sistema de relações, no qual o objeto artístico é um elemento de um sistema mais amplo, que levaria em consideração a recepção, o mercado, o consumo e a distribuição do bem artístico. Em uma visão mais abrangente, ainda de acordo com Eder, Acha romperia as barreiras existentes entre a arte, o design e as artes populares. Influenciado por uma perspectiva sociológica, que observava a importância das mudanças culturais influenciadas pela mídia, pela cultura popular urbana, pelo impacto do design industrial e da cultura visual, o historiador acreditava em um sistema artístico-visual em constante expansão e fluxo. Sendo assim, nos primeiros anos da década de 1980, Acha definiu novos conceitos para pensar a arte da América Latina. O novo sistema de classificação revisaria a extensa lista de movimentos e cronologias estrangeiros no qual a produção latino-americana procurava ocupar, lançando apenas quatro grupos como os que poderiam orientar o entendimento das vanguardas do início do século XX: a abstração, o realismo objetivo, o não-objetualismo e o conceitualismo³⁵.

Claramente, há uma crise instituída no modelo vigente de se pensar arte e produzir teoria crítica e historiográfica, especialmente a partir da década de 1960, não se limitando, contudo, ao continente latino-americano, mas com alcance em diferentes localizações, muitas consideradas igualmente periféricas. Hans Belting, historiador da arte alemão, identificou esse processo e o analisou em “O fim da história da arte”, livro que busca refletir sobre a crise da narrativa da arte universal e acaba por evidenciar a forma como a arte ocidental e sua história foram forjadas por locais de fala limitados, dominantes e excludentes. Entre os muitos pontos levantados por Belting, pode-se destacar o embate gerado entre a pretensa arte universal e as vozes das minorias – e consequentemente periféricas, representadas dentro do sistema de arte oficial e hegemônico – após a crise que se instala nos modelos de historização e de

³³*Idem.*

³⁴*Idem.*

³⁵*Idem.*

representação artística. Esse acontecimento resultaria na constituição de novas geografias possíveis dentro da história da arte como novas formas de pesquisa para o campo.

A metáfora da imagem e do quadro com a qual a história da arte, como lugar de identidade, se deixa circunscrever é apropriada também para compreender problemas que hoje desempenham um papel importante dentro dessa temática. A chamada arte universal se ajusta a esse quadro que foi inventado para determinada cultura, mas não para todas: portanto, ela é adequada apenas a uma cultura que possui uma história comum. Por outro lado, as minorias que pedem a palavra no interior de uma mesma cultura não se sentem representadas corretamente em sua própria cultura, a qual não é mais percebida por elas no interior de uma história comum. [...] A conexão entre cultura e história, assim como a compreensão da história da arte como imagem da própria cultura, torna-se evidente tão logo esteja em jogo o consenso e o dissenso³⁶.

O dissenso atual, segundo o historiador, surgiria também por parte do público da arte, que exige do artista o reconhecimento das reivindicações dos diversos grupos sociais e espera dos historiadores que reescrevam a história. Dessa forma, a imagem oficial da cultura herdada tornar-se-ia cada vez menos aceita a partir do momento que mais grupos da sociedade atual não a reconheçam como sua própria cultura. Fica evidente que a história da arte “oficial” sempre foi uma história da arte europeia, na qual a hegemonia da Europa permanecia incontestada. Mesmo quando a história da arte “oficial” buscou referências simbólicas em outras regiões, as contribuições nunca deixaram de estar associadas a termos que expressassem a distância do padrão ocidental regulador, tal como “primitivismo”, “orientalismo” ou “naif”. A imagem da arte ocidental enquanto uma entidade imaculada, contudo, provoca hoje o protesto de todos aqueles que não se consideram representados por ela³⁷.

Também a assim chamada história da arte universal, na qual todos os continentes e culturas estão representados, reclama agora seus direitos, os quais por mais legítimos que sejam, apenas contribuirão para a dissolução da história da arte segundo o velho estilo. Uma cultura universal [...] requer uma apresentação homogênea em que a defesa da arte se faz necessária. Mas presta-se a isso ainda a variante daquela história da arte desenvolvida somente segundo o modelo europeu? Ela não é mera narração de fatos que pudesse ser transferida sem problemas para outra cultura em que ainda falta uma narrativa semelhante. Formou-se, antes, no interior de uma tradição intelectual própria, na qual desempenhava tarefas exatamente circunscritas e transmitia a própria cultura como identidade. Fazia parte disso aquele ciclo histórico que, na Europa, compreende o período da Antiguidade até a modernidade e constitui o espaço cultural em que a arte sempre recorre aos seus próprios modelos. Vista desse modo, a Europa é o lugar em que transcorreu o ciclo de uma história particular. No curso dessa história surgiram todas as auto-interpretações que, por sua vez, fizeram a história. Onde falta semelhante tradição, não é possível simplesmente inventar uma história da arte de

³⁶ BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 95-96.

³⁷ *Idem*.

estilo europeu, procedendo-se de maneira análoga e na esperança de que surja algo semelhante³⁸.

Belting afirma que todo lugar em que novos enfoques reclamam participação em uma nova imagem da história da arte, com o intuito de se reconhecer sua própria identidade, a historiografia artística, anteriormente fechada, é ampliada e reescrita de modo a atribuir importância a esse tema. Entretanto, resta questionar se de fato a narrativa histórica vem abrindo espaço para discursos que foram ignorados por tanto tempo e se seus interlocutores provindos de uma tradição eurocentrista estão cedendo seus locais de fala àqueles que foram, por vezes, silenciados. Observa-se com frequência que a inserção de novos discursos na historiografia artística pretensamente universal gera subclassificações na narrativa, com o intuito de dar vazão a produções que ou não se reconhecem no modelo qualitativo europeu ou buscam uma identidade própria ou procuram uma interpretação distinta da absorção pacífica da influência externa dominante. Como exemplo, pode-se destacar, as leituras realizadas sobre a arte feminista, a arte latino-americana, a arte africana, a arte oriental e toda produção que se distancie dos centros hegemônicos.

Essas subclassificações, especialmente no tocante à América Latina, vão de encontro ao posicionamento de Amaral, que aponta o perigo da existência de uma leitura única para essa porção da produção artística, constantemente relacionada a um caráter exótico e que poderia reforçar os preconceitos e a exclusão dentro de um discurso narrativo mais amplo. Belting reconhece certa resistência do antigo modelo a esses discursos novos, o que seria coerente e uma forma de garantir a hierarquia defendida pelo modelo antigo. As consequências mais imediatas desses novos discursos estariam na compreensão e redução de certas imagens da história da arte como resultantes apenas de culturas étnicas³⁹. Desta forma, observamos que todo o debate estabelecido entre os anos de 1960 e 1970 pelos críticos e historiadores da arte latino-americanos versa sobre as dificuldades de estabelecer uma leitura única para a arte latino-americana e o embate entre os polos internacional/regional, metropolitano/provinciano e centro/periferia, bem como sobre a carga pejorativa que acompanha a leitura feita sobre uma produção artística que se reconhece como local e múltipla. Dentro de uma modernidade mundial, as culturas locais são desprezadas por serem as importadoras de mídias e outros bens,

³⁸*Ibidem*, p. 97.

³⁹*Ibidem*, p. 98.

apresentando-se em uma condição permanente de reservatório, sendo que sua produção artística se destacaria apenas enquanto uma versão folclórica⁴⁰.

Parece claro a necessidade e a urgência em criar novos mecanismos de análise e compreensão da arte na América Latina e de recursos para a escrita de uma história que parta das características essenciais do meio. E, sobretudo, que abranja representações variadas, como, por exemplo, a latinidade de artistas e obras que debatam problemas distintos, como é o caso de Fernando de Szyszlo, Hélio Oiticica, Jesus Soto, Rufino Tamayo e tantos outros expoentes da classe artística do continente. Contudo, o amplo debate não gerou resultados concretos para a construção da história da arte com um ponto de partida da América Latina, apesar da discussão sobre identidade continental ser mais antiga, com teorias datadas da década de 1930.

A identidade cultural – seja ela latino-americana, nacional, regional, local – atende a um projeto de estratégia política e social que sempre prevaleceu na América Latina e que se reflete na ideia de independência (nesse caso, econômica) do continente. A diferenciação simbólica do campo cultural, portanto, não caminhará sozinha, mas também marcará a busca por diferenciação política, social e econômica.

Dessa forma, a constatação das dificuldades no desenvolvimento de uma nova narrativa suscitou ainda mais dúvidas, especialmente diante das constantes mudanças tanto no cenário artístico e na adoção de novas linguagens utilizadas na arte contemporânea – que ampliaram as dificuldades em se avaliar o papel e o alcance da arte – quanto pela organização mundial. Ou seja, a globalização sobrepôs novos obstáculos a serem suplantados no tocante à ideia da aldeia global e sem fronteiras em que a arte, agora, residiria.

Poder-se-ia, então, questionar os resultados do debate diante do seu espaço temporal, lançando luz sobre as mudanças ocorridas após a constatação de falência de um modelo historiográfico hegemônico para a arte, mas os avanços, apesar de existirem, ainda são insuficientes. Percebem-se um crescente volume de pesquisas em arte não ocidental, cadeiras acadêmicas sendo criadas para tais pesquisas e o esforço em se garantir que as produções artísticas não centrais não sejam reduzidas às suas qualidades etnográficas. Mas, ainda persistem dúvidas sobre quais caminhos percorrer e quem os determinaria: quem, de fato, produz as novas narrativas? Quem tem voz na história da arte hoje? Quem questiona sobre uma arte periférica também é proveniente da periferia?

⁴⁰*Idem.*

Diante dessas questões, observamos que o caminho a ser percorrido para a construção de um campo na historiografia artística que englobe as produções locais, seus artistas e também seus pesquisadores parece não ter chegado ao fim e, na verdade, ainda parece ser longo. Os anseios que permearam o debate sobre a busca por uma identidade na arte latino-americana nas décadas de 1960 e 1970 permanecem ativos nos dias atuais. No entanto, agora, essas questões não se configurariam simplesmente como uma forma de buscar identificação cultural, mas, sobretudo como uma maneira de legitimar um lugar de fala, essencialmente latino-americana, sobre a arte da América Latina.

Referências bibliográficas

ALAMBERT, F.; CANHETE, P.L. **As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2006

BAYON, Damián (Ed.). **El artistas latinoamericano y su identidad**. Caracas: Monte Avila Editores C.A., 1977.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

DESMISTIFICAR valores culturais falsos: a proposta do Etsedron. **Folha da Tarde**. São Paulo, 06 de novembro de 1978.

EDER, Rita. “Juan Acha: pensar el arte desde América Latina”. **Post, Museum of Modern Art (MoMA)**. Nova York, 27 de setembro de 2016. (Disponível em: http://post.at.moma.org/content_items/752-juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina)

FAVARETTO, C. “Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica”. In: **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. BRAGA, P. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUEVARA, Roberto. “Soto por Inteiro”. In **XXII Bienal Internacional de São Paulo: catálogo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JIMÉNEZ, Ariel (org.). **Conversaciones con Jesús Soto**. Caracas: Fundación Cisneros, 2005.

OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In **Aspiro ao Grande Labirinto**. FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SERVIDDIO, Fabiana. **Arte y Crítica en Latinoamérica**. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012.

SMITH, Terry. “O Problema do Provinciano”. **Revista Malasartes**. Rio de Janeiro, nº1, set/out/nov. de 1975.

TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970**. Tradução Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.