

MARTA TRABA E A CONSTRUÇÃO DE DUAS HISTÓRIAS DA ARTE NA AMÉRICA LATINA

Gabriela Cristina Lodo*

Marta Traba (1930-1983) foi uma importante escritora e crítica de arte argentino-colombiana, formada em Filosofia e Letras pela Universidade Nacional de Buenos Aires, e História da Arte pela Sorbonne de Paris. Radicou-se em Bogotá na década de 1950, onde obteve a cátedra de História da Arte na Universidade Nacional da Colômbia, residindo no país até 1968, quando passou, então, por outras cidades, como: Montevidéu, Caracas, San Juan de Puerto Rico, Washington, Princeton, Barcelona e Paris. Convivendo com a produção artística de diferentes países do continente, e fora dele, publicou inúmeros estudos sobre a arte latino-americana, dentre eles o livro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericana 1950-1970*, de 1973. A postura de Marta Traba diante da arte sempre foi a de atribuir às obras mais que prazer estético, mas demarcar sua relação com a produção social e política, num confronto com seu tempo e contexto de criação. Sua posição torna-se ainda mais marcada na segunda metade do século XX, principalmente entre décadas de 1950 e 1960, quando passa a defender e requerer dos artistas latino-americanos uma atitude contrária às influências teóricas e artísticas vindas da Europa e Estados Unidos, em resistência e proteção a uma arte da América Latina. A crítica considera que “a arte, em sua definição marxista, é uma modalidade da atividade real e criadora do homem; que, de modo nenhum, reflete uma suposta realidade externa a ela, nem cópia nem ato reflexo, mas constrói tal realidade com sua capacidade criadora”. (TRABA, 1977: 17). Traba defende que a obra de arte deve estabelecer uma comunicação com a sociedade, pois sua dimensão real seria a da mensagem passada e recebida criticamente, “a obra de arte como mensagem e o público como indivíduo hábil para manejar essa mensagem, bem seja analisando, aceitando ou rechaçando encerram o circuito para que a obra de arte exista totalmente e exerça um peso sobre a comunidade”. (CATÁLOGO, 1978). Sua postura é, sem dúvida, em defesa de uma socialização da arte.

Traba observa nos artistas da América Latina modos diferentes de estabelecer essa comunicação proposta. Ela divide, ainda, o cenário artístico latino-americano em “zonas”, e essas zonas; a saber, *áreas fechadas, áreas abertas, ilhas, e México*, corresponderiam à atuação do artista e do mercado de arte do continente em relação a uma teoria e arte internacionais, e seu

* IFCH/UNICAMP. Mestrado (em andamento) pelo Programa de Pós-Graduação em História, sob a orientação do Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar, com financiamento da CAPES.

grau de dependência a estes. Apesar de quatro regiões distintas podemos nos deter apenas nas duas primeiras. As áreas fechadas estariam compostas pelos artistas da Colômbia, Peru, Equador, Bolívia e Paraguai, e seriam os menos dependentes dessa cultura externa, estaria, ainda, à margem da avalanche de influências vanguardistas vindo da Europa, primeiramente, e depois dos Estados Unidos, mantendo uma produção coerente com suas realidades imediatas, como a força do ambiente, a influência da cultura pré-colombiana, a manutenção das tradições e certo “nativismo” na arte. Pode-se destacar a atuação dos artistas colombianos Alejandro Obregón e Fernando Botero, e do mexicano Ricardo Martínez. Já nas áreas abertas encontramos artistas da Venezuela, Argentina, Brasil e Chile, 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, sejam elas construtivas ou cinéticas, com um crescente desuso da pintura como principal meio expressivo, conversando com produções e artistas estrangeiros, e estando, muitas vezes, os artistas latinos radicados no exterior. Assim, ressalta-se a produção dos venezuelanos Cruz-Diez e Alejandro Otero, e do argentino Julio Le Parc. Pode-se tomar como principal exemplo desse antagonismo criado pelas áreas abertas e fechadas, o caso da Venezuela e Colômbia, os maiores representantes de suas áreas, de acordo com Traba, como esta afirma em sua palestra no Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1978. Apesar de esses países serem limítrofes e compartilharem de uma mesma história no período da Independência e primeira fase da República, a arte produzida por seus artistas possuíam características similares até a primeira metade do século XX, quando tomaram caminhos distintos. Surge, então, ante a maior parte dos artistas colombianos, a partir da década de 1950, uma tentativa de interromper a orientação européia, acompanhada de uma valorização e incentivo do orgulho da arte nacional, vinculada a tentativas conservadoras, como o retorno à paisagem, ao retrato, o alarde político, e quase total eliminação de experimentos vanguardistas; e mesmo os artistas que utilizam expressões abstratas, nesse período, as condicionam para a sociedade. Na Venezuela o processo é diametralmente oposto, o fim da ditadura rural no final da década de 1940 e a rápida modernização do país devido à economia petrolífera são alguns dos fatores determinantes. A partir da década de 1950, muitos artistas migram para a Europa e estabelecem contato com artistas e movimentos estrangeiros. A relação desses artistas e a contribuição dos mesmos às expressões contemporâneas européias fazem com que na Venezuela haja uma maior recepção e diálogo com tendências internacionais. A principal delas foi a arte cinética, amplamente difundida na Venezuela, tendo o apoio da elite dominante.

Traba era acirradamente contrária à produção artística dos países das áreas abertas, pois considerava que a dominação cultural exercida por séculos em nosso continente era mantida,

ainda no século XX, com a postura de artistas que não deixavam de se reportar às tendências européias e americanas. Seria preciso ignorar essas influências vindas de fora, e instituir uma resistência para que se possa, assim, pensar em uma autonomia, e uma identidade para a arte latino-americana. (BAYÓN, 1975: 42).

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. (TRABA, 1977: 28).

A resistência a essa colonização cultural, que de acordo com Traba começa a delinear-se ainda na década de 1950, era antes de tudo uma visão conservadora da arte, em que a maior expressão artística era representada pela pintura, e por uma pintura ligada ao social, à figuração, à realidade imediata do artista e do seu país, e à construção de uma mensagem; não admitindo a realização, por parte dos artistas do continente, trabalhos em acordo com tendências contemporâneas tidas como estrangeiras, como objetos, happenings, a cultura pop americana, a abstração, entre outros. Para ela, seria necessário trabalhar, ao mesmo tempo, as obras e as concepções ideológicas, resistindo à invasão da América Latina por vanguardas que nada têm a ver com nossa realidade, para então definir e promover uma arte legitimamente latino-americana. Cabe, contudo, questionar o que seria legitimamente latino-americano, de que forma o artista latino-americano responderia à sua realidade imediata, e em que medida este deveria buscar, e se buscar, uma resposta no exterior.

A teoria da crítica argentino-colombiana contou com o apoio de alguns outros críticos e artistas, como o artista peruano Fernando de Szyszlo (1925-), considerado um artista da “resistência”. Szyszlo era pintor e acreditava, assim como Traba, que o artista latino-americano vivia sob as mesmas condições de um artista marginal de outros tempos, submetido a uma situação colonial, política, social e culturalmente imposta pelas grandes metrópoles, o que o colocaria em uma situação dúbia, incapaz de repelir a linguagem estrangeira, como as buscas, preocupações, experimentos e linguagem plástica trabalhadas por artistas internacionais; e a tentativa de ser fiel a si mesmo e leal à tradição local, e sua circunstância marginal, resistindo aos modelos importados que o aliena quando obedecidos. (BAYÓN, 1975: 36-37).

Esta confusão e dissolução de modelos e pontos de referências na chamada pintura ocidental trouxeram uma conseguinte contestação do que se entende de pintura, ou arte em geral, (...) de um lado, propõe como padrão uma tendência fugaz; e de outro, (...) se tudo está perdido, o crítico de arte colonizante (sic), que antes dava indicações por esses modelos, hoje está órfão de diretrizes e tem optado na maioria dos casos (...) pelo silêncio ou seu equivalente, a negação da possibilidade de se fazer pintura no atual período. (BAYÓN, 1975: 37).

Um ponto significativo para um artista da resistência é a manutenção da pintura como uma expressão que se sobressaia sobre as demais. O próprio ato de pintar em tempos de objetos, instalações, happenings seria uma resistência. O pintor peruano acredita, ainda, que a arte não deve ser medida pelo seu sucesso ou exposição mais ou menos internacional, mas pela autoridade com que a qual manifesta a seriedade de seus motivos e a seriedade com que os artistas a produzem. (BAYÓN, 1975: 37). Essa mesma seriedade é ressaltada por Traba na produção de outros artistas da resistência. 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 através 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, [IMAGEM 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, mitos e a associações de locais sagrados pré-colombianos. Para Traba, ao refletir sobre a produção de Szyszlo e outros artistas da resistência, “a contribuição que a América Latina pode dar ao lúdico encontram-se, justamente, em sua diversa natureza, em sua interpretação com elementos míticos reais, nos contextos mágicos que afloram das culturas andinas, centro-americanas ou caraíbas de onde provêm”. (TRABA, 1977: 48). A crítica atribui, assim, excessivo valor a uma arte que mantenha vínculo com sua origem e com a coletividade. Desvalorizando, por conseguinte, a arte abstrata, por acreditar que esta assinala a existência de uma visão individual. (TRABA, 1977: 58).

A arte abstrata manteve-se no nível da estrita emissão individual de significados. Mas o mérito de um artista abstrato não está unicamente no ato de destruir as imagens e suas coordenadas históricas espaço-temporais; isto seria um ato revolucionário, mas não da mesma forma um ato estético. O mérito cresce em relação direta com a capacidade do artista para criar esse código de associações internas que nos dê novas opções do visível,

destinadas a substituir as que se aboliram. Se o aparecimento da pintura abstrata na Europa e se, depois, a explosão do expressionismo abstrato nos Estados Unidos tem uma necessidade plenamente justificável, na América Latina obedece, acima de tudo, a uma vocação e a uma moda. (TRABA, 1977: 59).

Entretanto, não são todos críticos e artistas que concordam com as teorias de Traba, esse é o caso do brasileiro Frederico Morais, o argentino Jorge Romero Brest, o peruano Juan Acha, os mexicanos Jorge Alberto Manrique e Rita Eder, o argentino Damián Bayón, entre outros. Apesar de o crítico brasileiro Frederico Morais admitir uma possível divisão do cenário artístico latino-americano entre áreas fechadas e abertas, pois há, visivelmente, uma distinção no modo em que os artistas trabalham suas técnicas e temáticas; e admitir que as teorias construtivas sejam importadas, principalmente em áreas com pouca influência da cultura pré-colombiana e/ou barroca, como Buenos Aires, Montevidéu, Caracas, e o eixo Rio/São Paulo; Morais, aponta divergências quanto à oposição às vanguardas, principalmente quanto a valorização de uma área em detrimento da outra. Para o crítico brasileiro, a manutenção forçosa de uma linguagem ou tendência, conduziria a produção artística do continente à conservação de uma posição inferior e atrasada ao que se é discutido no resto do mundo, e essa seria uma nova submissão. “Resistir e libertar. Mas resistir com novas linguagens, ou melhor, com o novo. Nós somos a diferença que eles necessitam para ativar seu próprio processo criador” (MORAIS, 1979: 13). Morais também propõe uma resistência, mas esta seria ao “bloqueio das multinacionais do mercado de arte e a colonização imposta pelas grandes mostras internacionais” (MORAIS, 1979: 13), tendo, os latino-americanos, o direito de devorar tudo que possa ser útil à construção de sua arte. A arte da América Latina seria construída com o novo, com formas novas, repelindo as formas antigas que serviram à opressão do nosso ambiente artístico e nossos artistas. Ambos os críticos defendem a resistência na arte latino-americana, mas será que estamos diante de duas resistências diferentes? Ou será que ambos propõem a mesma resistência, mas por caminhos distintos?

Morais defende uma possível vocação construtiva nas artes plásticas da América Latina, e essa vontade seria anterior e mais profundo que a própria existência do construtivismo em alguns países europeus. Para o crítico brasileiro, a arte construtiva ganha significado primeiramente em países europeus desenvolvidos, como Alemanha, Holanda e Suíça, mas suas primeiras manifestações ocorreram na URSS durante a revolução de 1917, coincidindo com manifestações políticas e sociais. A vocação construtiva trata-se, portando, segundo Morais, de uma construção de uma nova realidade. E isso seria inerente ao artista latino-americano. (MORAIS, 1979: 78, 85). “Nos manifestos madistas, concretistas, neoconcretistas ou invencionistas, não são feitas

alusões às possíveis implicações políticas desses movimentos, mas esta ausência não nos impede de localizar em suas propostas uma presença política ou o desejo utópico de renovar e transformar a sociedade”. (MORAIS, 1979: 87). A discussão de uma realidade imediata também é observada na produção de artistas das áreas abertas, mesmo que estes não se utilizem da pintura, como se nota na instalação *Penetrável* [IMAGEM 2], realizada na década de 1960 pelo artista Jesús Soto (1923-2005). O artista venezuelano radicado em Paris, desde 1950, foi um expressivo representante da arte cinética. Sua produção trabalha com questões relacionadas a movimento, espaço, tempo, a vibração como efeito óptico, e transformação da obra perante o público, envolvendo materiais diversos. Essas questões pouco, ou nada, estariam envolvidas com uma pertinência política, mas como demonstra o próprio artista, seus trabalhos indicam uma reação social.

Tinguely [escultor suíço], 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. Não sei que valor possa ter, que intensidade possa alcançar, mas pelo menos tento deixá-la clara e precisa. 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 dia. (JIMENEZ, 2005: 107).

Para Morais o cinetismo venezuelano está dentro da mesma perspectiva do que ele denomina de vontade construtiva, acompanhando o concretismo argentino, brasileiro e uruguaio, e as tendências geométricas que também despontam na Colômbia e no México no mesmo período. No entanto, Traba se coloca veementemente contrária a essa expressão na Venezuela.

Não sou contra os artistas cinéticos, mas estou contra o modo como a classe dominante deste país manipulou sua produção como uma espécie de arte-modelo. A classe dominante criou a ilusão de um país super desenvolvido, tecnologicamente avançado e industrializado. O que não é verdadeiro, pois o país segue sendo rural e se desenvolve lentamente. A classe dominante se deixou envolver por essa visão de futuro, tecnologicamente superior, que proporciona o cinetismo. Em consequência disso, ou seja, dessa concepção do cinetismo como expressão nacional da arte venezuelana atual, todas as demais correntes foram marginalizadas. Posso até considerar o cinetismo como um

aspecto positivo da arte venezuelana, mas me nego, rotundamente, a considerá-la como expressão da sociedade venezuelana. (MORAIS, 1979: 139)

Traba, ainda, se posiciona contrária à saída dos artistas latino-americanos para o exterior. Os cinéticos venezuelanos e os construtivos argentinos foram os que se radicaram na Europa em maior número, podendo citar Soto, Otero, Cruz-Diez, Le Parc, entre outros. Esses artistas foram significativos não só para a arte do continente, mas também para a produção das tendências internacionais. Soto participou da primeira mostra de arte cinética em Paris, na Galeria Denise René, em 1955, e na concepção do Manifesto Amarelo, apresentado na mesma ocasião; e Le Parc foi um dos fundadores do Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) na década de 1960. Jorge Alberto Manrique define que o geometrismo latino-americano seja diferente de qualquer outro, pois estaria carregado de uma resposta à realidade do continente, e esse seria o fator decisivo para o sucesso dos artistas latinos no exterior.

O que se faz característico na arte latino-americana é o fato de que (...) produzindo arte, responde-se às suas circunstâncias (...), o geometrismo que se faz em um país latino-americano tem apenas o fato de que, em um sentido diferente, está dando uma explicação sobre a realidade latino-americana, e cobra assim, um sentido diferente de uma expressão artística semelhante e realizada em quaisquer outros modelos do Ocidente. (BAYÓN, 1975: 69)

Pode-se afirmar que a arte construtiva se desenvolveu em determinada parte da América Latina em detrimento de outra, contudo, não se podem criar segregações dentro do continente, as influências vindas da Europa e dos Estados Unidos não atingiram a certos países e artistas e a outros não; a abstração seja ela geométrica ou lírica, o pop americano, os happenings, os objetos, ou os ambientes, estão presentes em toda a produção latino-americana, mesmo naquela considerada de uma área fechada. O artista Fernando de Szyszlo, já citado, pertencente à chamada área fechada, e ainda assim, utiliza-se da abstração lírica para compor suas paisagens ou atmosferas míticas; enquanto, o artista brasileiro Rubem Valentim (1922-1991), que faz parte do que seria a área aberta, trabalha seu vínculo com as raízes nacionais, principalmente as origens africanas do seu país, através de uma linguagem construtiva, como notamos na referência totêmica da obra *Templo de Oxalá* [IMAGEM 3], de 1977. Os artistas de áreas fechadas também foram influenciados pelas tendências externas, na mesma medida, que artistas das áreas abertas não deixaram suas origens e suas realidades imediatas de lado.

Torna-se notório nos discursos dos críticos, desse período, certo questionamento sobre o que há de legítimo e de peculiar na arte latino-americana, e o que distinguiria essa produção das demais. Apesar de uns acreditarem na valorização da distinção abstrata no continente, e outros na resistência da pintura como espaço social, ainda assim, não podemos limitar as possibilidades que nos levaria a uma compreensão ampla do assunto. Resta, então, questionar o que há particular, de fato, na produção artística da América Latina nas décadas de 1950, 1960 e 1970, em todas as suas diferentes manifestações. Contudo, devemos nos prevenir que, talvez, não haja, ou não encontremos, resposta para esse questionamento.

BIBLIOGRAFIA

BAYÓN, Damian (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila Editores, 1975.

CATÁLOGO: *Simposio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, Vol. I e II*. São Paulo: Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura; Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

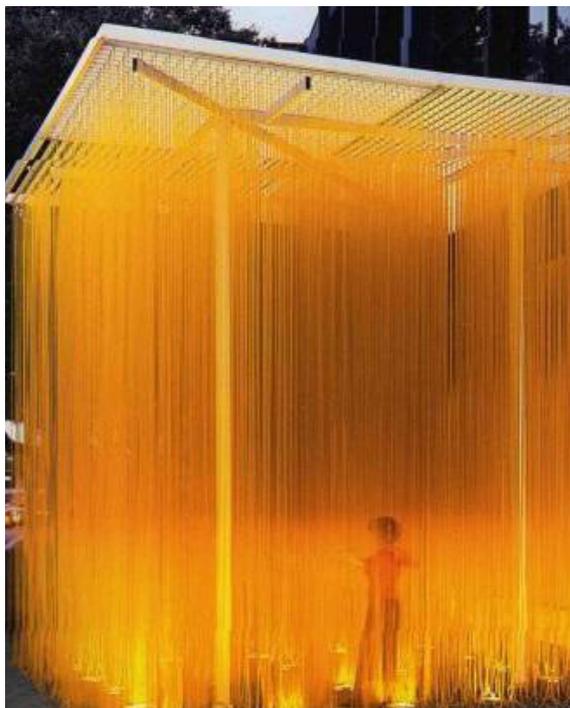
RIMENEZ, Ariel (org.). *Conversaciones con Jesús Soto*. Venezuela, Caracas: Fundación Cisneros, 2005.

TRABA, Marta. *Duas Décadas Vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-Americanas – 1950-1970*; tradução de Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

IMAGENS



[Imagem 1]
Fernando de Szyszlo
Puka Wamani, 1968. Acrílica s/ madeira.
Peru, Museu de Arte de Lima.



[Imagem 2]
Jesus Soto
Penetrável.
Tubos de metal e mangueiras plásticas.



[Imagem 3]
Rubem Valentim
Templo de Oxalá, 1977.
220x78x78cm.
Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, Museu de arte Moderna da Bahia.