

## O DESPERTAR PARA A AMÉRICA LATINA: A BUSCA DE UMA IDENTIDADE PARA A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO CONTINENTE NA DÉCADA DE 1970

*Gabriela Cristina Lodo<sup>1</sup>*

Esta comunicação está distante de pretender esgotar tema tão abrangente como o é da busca por uma identidade na arte latino-americana, mas almeja comentar alguns pontos que podem elucidar a questão que permeou a produção crítica e teórica na década de 1970. Ao longo dessa década, observa-se um crescente interesse por parte da crítica de arte atuante não apenas na América Latina, mas também nos Estados Unidos, em determinar o “ser” latino-americano e suas consequências imediatas para a arte do continente. O crítico de arte argentino Damián Bayon certa vez afirmou, “por herança: nasce-se nativo, como se nasce apátrida”. (AMARAL, 1983: 229) Definir tal identidade pode ser um exercício complexo, quem sabe inalcançável. Ainda assim, críticos e historiadores da arte arriscaram no período aproximações e distanciamentos, em uma observação atenta da produção artística do continente, na tentativa de encontrar o nosso denominador comum, aquilo que nos une enquanto latino-americanos, uma preocupação recorrente nas discussões propostas. Contudo, uma tarefa quase sempre árdua, visto que cada país isoladamente possui movimentos artísticos distintos.

Ao longo do século XX, sobretudo a partir da década de 1920, observa-se a busca por raízes culturais na arte por artistas do continente, muitas vezes aliada à relação entre a produção artística e a política de seus países, permitindo o florescer de novas linguagens e propostas artísticas, contraditoriamente afinadas com as vanguardas internacionais, sob a influência de acontecimentos marcantes, 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 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. O movimento de redescoberta de tradições locais foi observado em quase todos os países do continente e muitos artistas evidenciaram as contradições moderno/primitivo, centralismo/regionalismo, Europa/América.

Portanto, a busca por uma identidade latino-americana na arte por parte da crítica de arte na década de 1970, e objeto de estudo dessa comunicação, não se configura como um acontecimento inédito, ainda que no princípio do século XX as discussões sobre identidade artística estabelecida pelos artistas da América Latina se limitassem à suas nacionalidades, ou seja, a busca por raízes de uma arte brasileira, argentina, uruguaia, mexicana, etc. Nem mesmo 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 “identitária”. A tentativa de determinar o que viria a ser a arte latino-americana, eleger e reconhecer características que unam diferentes produções de um vasto e nada homogêneo continente, reflete a constatação da marginalização sofrida por essa mesma produção artística em relação à produção de países centrais no desenvolvimento da história da arte ocidental no decorrer das últimas décadas, quem sabe dos

---

<sup>1</sup> Mestranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH/UNICAMP. Pesquisa financiada pela CAPES.

últimos séculos. A 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, como Nova York e Paris, para afirmar sua supremacia diante de circuitos artísticos locais, ainda que a relação complexa e dicotômica entre metropolitano e provinciano, que se impõe no sistema de arte internacional e aceito universalmente, não obedeça a uma ordem natural.

Essa é a defesa do historiador e crítico de arte, e também artista, australiano Terry Smith, autor do ensaio “O Problema do Provincianismo”, (publicado originalmente na revista norte-americana *Art Forum*, em 1974, e no ano seguinte no Brasil, na primeira edição da Revista *Malasartes*) em que reflete principalmente sobre o circuito de arte australiano que, assim como o latino-americano, apresentar-se-ia provinciano, após um rápido exame de suas características, quando este é comparado ao circuito europeu, ou, especialmente, norte-americano. Apesar de Smith se concentrar no sistema de arte de seu país natal, alguns paralelos podem ser estabelecidos com as discussões acerca da arte na América Latina. De acordo com Smith, um sistema de arte provinciano se estabeleceria por não levar em consideração as demandas de seu próprio meio e por incorporar constantemente discussões e movimentos artísticos oriundo de centros hegemônicos, que 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 levaram à criação dessas mesmas linguagens. A importação de tendências artísticas externas estimularia, de acordo com Smith, a submissão do sistema de arte classificado como regional àquele entendido como 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, e que, portanto, deveriam ser eliminadas. (SMITH, 1975: 30-31) 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, e muitas vezes envolvida com questões relacionadas à sua identidade cultural, como uma tentativa de renovar as estruturas do sistema de arte a qual essa produção pertence e afirmar, assim, sua importância para a comunidade artística internacional, contribuindo para a restrição de influências vindas de outros centros que não reflitam a realidade imediata daquela localidade.

A necessidade por se definir uma identidade para a arte produzida na América Latina surge, para uma parcela da crítica de arte do período, como uma necessidade de proteção e autoafirmação. A busca por essa identidade torna-se objeto de estudo e discussão em diversos eventos realizados no continente, como conferências, simpósios e mostras de artes plásticas, ocorridos principalmente na segunda metade da década de 1970. Esses eventos serviram para que teóricos e artistas de diferentes nacionalidades pensassem a arte produzida na América Latina e melhor compreendessem a cultura dos povos aqui existentes e suas realidades imediatas, e conseqüentemente abriam-se à possibilidade de proteger a arte produzida no continente de influências e movimentos estrangeiros, definindo uma postura de defesa da cultura continental. Entre os

eventos significativos realizados no período que contribuíram para o debate da arte latino-americana, podem-se destacar o Simpósio de Artes Plásticas e Literatura, realizado na Universidade do Texas, em Austin, Estados Unidos, em 1975, e a Jornada Artística ou Jornada Internacional da Crítica, realizada em Buenos Aires, Argentina, em 1978 (com sua primeira edição naquele ano). Também no ano de 1978, o I Encontro Ibero-Americano de Críticos e Artistas, em Caracas, Venezuela; a criação do Centro de Documentação de Arte e Arquitetura para a América Latina no Centro de Arte y Comunicación – CAYC, na Argentina; a criação da União de Museus da América Latina e do Caribe, pelos representantes dos principais museus e entidades similares da região, com sede no Museu de Arte Moderna de Bogotá, Colômbia; a criação da Associação para Arte Latino-Americana (ALAA), ligada à Universidade do Texas; a mostra “América Latina: Geometria Sensível”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil; e finalmente a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, que contou com a exposição de artes plásticas e ainda um simpósio onde reuniu inúmeros críticos de arte, historiadores, sociólogos e artistas debatendo sobre a produção artística realizada na América Latina nas últimas décadas.

Entre os eventos realizados no período que possibilitaram o debate do espinhoso tema, o Simpósio de Austin mostra-se um dos mais significativos, reunindo teóricos e artistas das mais diferentes nacionalidades do continente, versando e marcando suas posições através de questões que nortearam a discussão, como o questionamento acerca da existência de uma arte latino-americana contemporânea como uma expressão distinta, a possibilidade de produção do artista latino-americano independente de interesses estrangeiros, os modelos imperativos que cercam esse mesmo artista, e a resposta dessa produção artística às circunstâncias imediatas da América Latina.<sup>2</sup> Parte das falas dos participantes se assemelha à posição defendida por Smith acerca da submissão que a arte de centros regionais se encontra em relação aos centros metropolitanos, como é caso da postura assumida por Marta Traba, historiadora e crítica de arte argentina, radicada por muitos anos na Colômbia. Sua posição diante da arte sempre foi a de atribuir às obras mais que prazer estético, mas demarcar sua relação com a produção social e política em um confronto com seu tempo e contexto de criação como modo de reação. Para a crítica, que era uma das mais radicais defensoras de uma produção artística legítima do continente, todo o processo de criação da arte moderna e contemporânea se fixou no sistema artístico de duas metrópoles, as já mencionadas 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 suas diretrizes aos demais centros e artistas (BAYON, 1977: 26). Traba defende um posicionamento contrário dos artistas da América Latina às influências teóricas e artísticas vindas de fora, em proteção a uma arte genuinamente latino-americana, que, no entanto, ainda não existe, como ela mesma ressalta.

Como muitos dos participantes do Simpósio, Traba acreditava na impossibilidade de haver uma expressão artística latino-americana distinta sob as condições apresentadas, mas não impossível de alcançá-

---

<sup>2</sup> Participaram do Simpósio de Artes Plásticas e Literatura de Austin inúmeros intelectuais e artistas das mais diferentes nacionalidades, como: Juan Acha (Peru), Aracy Amaral (Brasil), Dore Ashton (Estados Unidos), Jacqueline Barnitz (Estados Unidos), Damián Bayon (Argentina), Rita Eder de Blejer (México), Stanton L. Catlin (Estados Unidos), John Coleman (Estados Unidos), Jaime Concha (Chile), José Luiz Cuevas (México), Ronaldo Christ (Estados Unidos), Barbara Duncan (Estados Unidos), Helen Escobedo (México), Manuel Figueres (México), Fernando Gamboa (Colômbia), Leonel Gongora (Colômbia), Donald Goodall (Estados Unidos), Terence Grieder (Estados Unidos), Jorge Alberto Manrique (México), Frederico Moraes (Brasil), Alejandro Otero (Venezuela), José Miguel Oviedo (Peru), Octavio Paz (México), Jacinto Quirarte (Estados Unidos), Emir Rodrigues Monegal (Uruguai), Carlos Rodriguez Saavedra (Peru), Affonso Romano de Sant'Anna (Brasil), Kazuya Sakai (Argentina), Fernando de Szyszlo (Peru), Rufino Tamayo (México) e Marta Traba (Argentina).

la se o caminho a ser percorrido for a resistência. Os artistas latino-americanos que trabalhariam sob a cultura da resistência encontraram caminhos contrários ao “colonialismo estético”, exercido pelos centros hegemônicos na América Latina, ao estabelecer uma comunicação com a sociedade a qual pertence através de suas 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 seria composta 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 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 como principal meio expressivo e da figuração, 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.

O posicionamento radical de Traba segrega a produção artística do continente e não leva em consideração as nuances dos sistemas de arte dos países aos quais analisa. Mesmo os países de denominada área aberta podem apresentar produções contemporâneas preocupadas com suas tradições culturais. A busca constante por uma identidade que unifique a arte e os artistas da América Latina, correntemente, confunde-se com a preocupação de muitos críticos com a função social encarnada por parte da produção artística latino-americana no século XX. 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 do continente muitas vezes esconde o temor desses mesmos 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. Contudo, 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.

A historiadora e crítica de arte brasileira Aracy Amaral, também participante do Simpósio de Austin, assim como Traba, defendeu que a distinção do meio social e ambiental entre os países da América Latina podem operar sobre o meio artístico dos mesmos, o que possibilita a determinadas regiões serem mais receptivas a influências internacionais que outras, como é o caso de países como Argentina, Brasil, Chile, Venezuela e Uruguai – evidenciado pela presença de correntes construtivas e tendências concretas, e cinéticas na arte. (BAYON, 1977: 61-62) No entanto, a impossibilidade de se defender uma autenticidade latino-americana na arte em sua opinião se deve a motivações bastante diferentes de Traba, simplesmente

por não haver na América Latina, segundo Amaral, uma “escola” de arte que se possa denominar de “latino-americana”. A busca dessa identidade refletiria, dessa forma, tentativas artificiais, agora, de críticos europeus e norte-americanos de reunir a produção realizada na América Latina em um “grupo”, na verdade inexistente. A tentativa de encontrar uma identidade para um grupo heterogêneo, como os artistas da América Latina, 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 metropolitanos (AMARAL, 2006: 37-38). Ao classificar os artistas da América Latina como um grupo, o meio artístico hegemônico impede a emersão da individualidade da produção do artista, mas reforça sua procedência, acarretando preconceito ao prefixo “latino-americano” que acompanha o nome do artista, em um modo de identificá-lo, rotulá-lo e excluí-lo. Havendo, contudo, poucos artistas do continente que se excluem desse panorama, muitos deles residindo e trabalhando há muito tempo fora de seus países de origem. Ainda assim, para Amaral essa prática não justifica a falta de estudo e reflexão sobre tal temática e produção.

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 global. (AMARAL, 2006: 12)

Apesar dos participantes do Simpósio concordarem com a inexistência de uma arte genuinamente latino-americana e com a multiplicidade cultural do continente que os impede de se afirmar como bloco uniforme, poucos se mostraram insensíveis à necessidade de explicar suas semelhanças e diferenças, e os elementos que os unem, assim como expõe o crítico de arte mexicano Jorge Alberto Manrique:

De qualquer maneira [...] é a estrutura mesma do ser latino-americano que é confusa. Historicamente, sim, somos ocidentais, a mim isso me parece indubitável, mas cada vez que queremos provar o quão somos ocidentais, exatamente iguais ao modelo que nos é proposto, descobrimos, no entanto, que não somos ocidentais. [...] Porém, cada vez que queremos mostrar em que medida não somos, temos que fazê-los em termos bastante ocidentais. É, pois, esta situação de ambiguidade o que nos constitui, mas o fato está em que para mim isto não é um defeito (nem defeito nem qualidade), é nosso ser constitutivo, e a expressão deste ser constitutivo e a resposta de nossa circunstância precisa, mesmo em termos econômicos, sociais e políticos e desde logo culturais, é tomar qualquer dos dois partidos possíveis. A ideia de que vamos ser iguais aos ocidentais é uma constante, tão constante como a ideia de insistir em nossa personalidade própria e diferente de Ocidente. (BAYON, 1977: 73-74)

A diversidade de posicionamentos a respeito de uma arte múltipla e autêntica exemplifica a necessidade de maior reflexão acerca dessa vasta produção artística e teórica, ao mesmo tempo em que reivindica o olhar atento para a América Latina e as relações culturais que se estabelecem entre os países do continente e fora dele. A discussão levantada em eventos realizados na década de 1970 se configura como resultado de um contínuo esforço de entendimento da expressão artística do continente, enquanto que para uns a arte latino-americana ainda deveria ser construída de forma expressiva e independente, para outros ela já estava constituída dessa

forma. Contudo, mesmo para os mais internacionalistas desse centro artístico regional, nossa “latinidade” desperta interesse e dúvidas, ainda que essa expressão não fosse suficientemente clara para os teóricos e artistas no período e ainda não seja na atualidade.

A discussão promovida pelo Simpósio de Austin em 1975 e por outros eventos realizados nos anos seguintes, e que tiveram a mesma temática, não apresentam consenso, assim como não ambiciono aqui defender ou negar a existência de tal identidade latino-americana na arte, concluindo uma discussão que nunca apresentou conclusões, e que talvez nem mesmo exista. Pretendi apenas apresentar uma parte do complexo panorama em que a produção artística do continente e a crítica de arte contracenaram na década de 1970. Para encerrar minha não conclusão, cito uma reflexão de Aracy Amaral: “como assinalar neles o latino-americano, a não ser em seu comportamento? (...) O continente mais significativo talvez seja a realidade interior do artista latino-americano.” (AMARAL, 1983: 228).

### Referências Bibliográficas

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.

SMITH, Terry. O Problema do Provincianismo. **Revista Malasartes**, Rio de Janeiro, n°1, 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.