

O olhar sobre a América Latina: a tentativa de construção de uma historiografia artística a partir da periferia

Gabriela Cristina Lodo¹
DOI 10.20396/eha.vi14.3415

Por herança: nasce-se nativo, como se nasce apátrida
Damián Bayon

Pensar sobre a arte produzida na América Latina resulta diretamente em refletir quanto a uma possível busca por unidade continental em sua representação artística. Não apenas por aproximação histórica dos acontecimentos e desfechos políticos que englobam desde o descobrimento até o processo de independência, mas toda a construção da história da arte baseada em transferência e adaptação de modelos externos em contextos locais. Desse modo, a busca por identidade latino-americana na arte se fez presente em diferentes momentos da historiografia artística 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, permitindo o florescer de novas linguagens e proposições, contraditoriamente afinadas com as vanguardas internacionais e seu caráter “moderno”, 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 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 mantivesse ligados a modelos artísticos externos. O movimento de redescoberta de tradições locais foi observado em

¹ * Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Doutorado em andamento com financiamento CNPq.

quase todos os países do continente e muitos artistas evidenciaram as contradições moderno/primitivo, centralismo/regionalismo, Europa/América.

A busca por uma identidade, por uma linha de orientação para toda a América Latina, 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 – visto as inúmeras diferenças na atuação artística de cada país – foi almejada, especialmente, entre seus teóricos ao longo do século XX, apresentando-se com mais afinco entre os anos de 1960 e 1970, período que encontramos maior profusão de texto e debates sobre o tema. Desse modo, reflete-se 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 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, primeiro a Europa e posteriormente os Estados Unidos, 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.

O resultado imediato desse processo seria a supervalorização dos artistas provenientes dos centros metropolitanos em detrimento dos periféricos e a constante associação dos primeiros a alcunha internacional e a destinação dos segundos ao regionalismo, contaminados eternamente por questões locais e menos importantes para a construção da grande arte. Tal submissão, observada no sistema de arte internacional, relacionar-se-ia à distorção do conceito inicial dos movimentos artísticos originados nos centros hegemônicos quando 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 aponta o historiador e crítico australiano Terry Smith. Embora este refletisse sobre o sistema de arte de seu país natal, alguns paralelos podem ser estabelecidos com as discussões acerca da arte na América Latina, uma vez que ambos se apresentariam à margem do centro artístico internacional.² 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 ou totalmente focado

2 SMITH, Terry. "O Problema do Provincianismo". *Revista Malasartes*, Rio de Janeiro, nº1, set/out/nov. de 1975, p. 30-31.

em questões regionais, muitas vezes compreendidas como político-sociais.

A necessidade por se definir uma identidade para a arte produzida na América Latina surge, para uma parcela da crítica de arte do continente, como uma necessidade de proteção e autoafirmação. A busca por essa identidade torna-se objeto de estudo e discussão em diversas publicações e eventos realizados, entre os anos de 1960 e 1970, servindo, especialmente, 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 aqui produzida de influências e movimentos estrangeiros, definindo uma postura de defesa da cultura continental. 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 de Marta Traba. 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 e historiadora da arte 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 suas diretrizes aos demais centros e artistas.³ Traba defende um posicionamento contrário por parte dos artistas da América Latina 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 a resistência. Os artistas latino-americanos 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 de suas obras de arte. Dividindo, assim, a produção artística continental em países

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

pertencentes a áreas “fechadas” e “abertas”, que se caracterizariam por serem menos dependentes de influências externas e coerentes com suas realidades imediatas, ou no lado oposto, predispostos a realização de uma vanguarda marcada por tendências abstratas que nada se ligariam com suas tradições locais.⁴

Diferentemente de Smith, que se preocupa majoritariamente com a distorção do conceito original dos movimentos artísticos estrangeiros quando importados por centros regionais, Traba defende que o peso da tradição latino-americana norteie as produções artísticas do continente. O posicionamento radical de Traba segrega a produção artística da América Latina e não leva em consideração as nuances dos sistemas de arte dos países aos quais analisa. Sua conduta, bem como a constante busca por uma identidade que unifique a arte e os artistas latino-americanos proposta pelo debate, reforça a preocupação de muitos críticos 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. Fato este que 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. Aracy Amaral constata a impossibilidade de se defender uma autenticidade latino-americana na arte, simplesmente por não haver uma “escola” de arte que se possa denominar de “latino-americana”, ainda que se observe a distinção do meio social operando sobre o meio artístico, o que possibilitaria a determinadas regiões serem mais receptivas a influências internacionais que outras, como são o caso da Argentina, Brasil, Chile, Venezuela e Uruguai.⁵ 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.⁶ Ao classificar os artistas

4 As áreas fechadas, como defendeu Marta Traba, era composta por países que possuíam uma forte relação com sua cultura pré-colombiana, tais como Bolívia, Colômbia, Equador, Peru e Paraguai. Já as áreas abertas eram compostas por países como Argentina, Brasil, Chile e Venezuela, por sua disposição em dialogar com tendências estrangeiras, especialmente europeias, produzindo entre seus artistas certo afastamento de questões sociais em suas produções. Cf. 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.

5 BAYON, Damián (Ed.). *Op. cit.*, p. 61-62.

6 AMARAL, Aracy. **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, p. 37-38.

da América Latina como um grupo, o meio artístico hegemônico impede a emergência 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.

A apreciação da temática social ou mesmo baseada na tradição cultural e popular por essa produção, como defendida por Traba, 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, é importante ressaltar a influência desenvolvida pelo cenário internacional na produção artística de cada país. O sistema de arte, formado por mercado, circuito de exposições, crítica de arte, profissionalização do artista e da crítica, sempre se mostrou mais desenvolvido e dinâmico em países hegemônicos que na América Latina, possibilitando maiores encontros, troca e experiências. Isso poderia explicar, por exemplo, o intenso intercâmbio de artistas provenientes de centros periféricos para a Europa, primeiramente, e depois para os Estados Unidos.

Independente dos posicionamentos defendidos, o debate acerca da constituição de uma identidade latino-americana para a arte não obteve uma conclusão. Ao analisar a discussão, beneficiando-nos de certo espaço temporal, percebemos que o debate em si torna-se infrutífero quando o foco é destinado apenas à produção artística, quando o sistema de arte como um todo é muito mais amplo e complexo que a relação artista-obra. A tão almejada identidade possivelmente não se encontra na produção artística latino-americana, visto sua pluralidade, mas na forma que se aborda essa produção e na construção de sua narrativa, ou seja, na produção de uma história da arte e meios de análises próprios para a América Latina. Assim como defendeu Smith sobre o caráter adaptativo dos modelos artísticos aos cenários provincianos, o mesmo ocorreria com a historiografia artística, pensada a partir de uma visão europeia, dominante, limitada e excludente, cabendo a inclusão dos demais núcleos, sem que isso resultasse em uma análise do método e do papel que esse molde teórico significaria para a arte das regiões periféricas.

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 regiões, muitas consideradas igualmente provincianas, e que ganham novos contornos no seguir dos anos, especialmente no embate gerado entre a pretensa arte universal e as vozes das minorias dentro de um sistema de arte ofi-

cial e hegemônico. A chamada arte universal se ajusta a um quadro destinado a uma determinada cultura e sua história, mas não a todas, conseqüentemente quando as minorias não contempladas reivindicam a palavra no interior desse quadro cultural não se sentem corretamente representadas, criando cisões, como analisa Hans Belting, historiador da arte alemão. Belting aponta que a chamada história da arte sempre foi uma história da arte europeia e que apesar de todas as identidades nacionais a hegemonia da Europa permaneceu incontestada. Contudo a imagem oficial da cultura herdada se torna cada vez menos aceita quanto mais grupos não a reconhecem como sua própria cultura, gerando a necessidade de revisão histórica. 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 a esse tema sua importância.⁷

Contudo, resta questionar se de fato a narrativa histórica vem abrindo espaço para discursos que foram ignorados por tanto tempo e seus interlocutores provindos de uma tradição eurocentrista estão cedendo seus locais de fala àqueles que foram 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 mesmo uma interpretação distinta da absorção pacífica da influência externa dominante. Como exemplo, pode-se destacar, as leituras realizadas sobre a arte feminista, arte latino-americana, arte africana, arte oriental e toda produção que se distancie dos centros hegemônicos. Belting reconhece certa resistência do antigo modelo aos discursos novos, o que seria coerente e uma forma de garantir a hierarquia sob a antiga existência. Suas conseqüências mais imediatas estariam na compreensão e redução de certas imagens da história da arte como resultantes apenas de culturas étnicas.⁸ Dessa forma, o posicionamento de Amaral encontra ressonância quando esta defende que a busca por identidade para a arte do continente resultaria em uma tentativa artificial de agrupamento que reforçaria certa segregação preconceituosa à classificação latino-americana à arte.

Dentro de uma modernidade mundial as culturas locais são desprezadas por serem elas as importadoras de mídias e outros bens. Todo o debate estabelecido entre os anos de 1960 e 1970 pelos críticos e historiadores da arte latino-americanos versa sobre essas dificuldades e o embate

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

8 Idem, p. 98.

entre os pólos internacional/regional, metropolitano/provinciano, centro/periferia, e toda a carga pejorativa que acompanha a leitura feita sobre uma produção artística que se reconhece como local. Juan Acha, historiador e crítico de arte peruano, encontra-se entre os críticos que apontaram a deficiência da história da arte, e mesmo da crítica de arte, na América Latina em construir meios próprios para melhor estudar e compreender a produção artística do continente, e consequentemente identificar possíveis traços da autenticidade latino-americana na arte, sem utilizar meios externos já conhecidos e que não se relacionam com a produção local, entendendo que esta produção é autóctone, mas, no entanto, não está livre de influências. Seria preciso, segundo Acha, defender e fortalecer uma crítica de arte que olhe atentamente para a arte da América Latina, a partir de suas características intrínsecas, tradições e história, para então reconhecer a existência de uma “arte latino-americana”. O crítico reforça que o caminho não é a busca pela nossa identidade, mas a busca pela autoconscientização de nossa identidade, que é essencialmente plural. Dessa forma, sua defesa versa sobre a construção de uma nova leitura da arte através de meios alheios aos modelos oficiais; de marcos próprio para a história da arte na América Latina, levando em consideração sua diversidade de manifestações artísticas e público, de modo que essa pudesse 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.⁹ Para Acha seria impossível a existência do universal sem o particular e do internacional sem o regional, mostrando-se, assim, preocupado com o alcance da fala de historiadores, teóricos e críticos que refletissem sobre a produção artística realizada e específica da região dentro de um sistema de arte complexo. O crítico considera, ainda, haver um processo do qual faz parte o entendimento da não existência de um padrão nacional de identidade estável e fixo, mas uma identidade que evolui de acordo com as gerações e com o momento histórico e que, portanto, necessita encontrar conceitos e meios para compreender os modos de ser latino-americano.¹⁰

Assim sendo, podem-se questionar os resultados do amplo debate estabelecido após o reconhecimento da falência do modelo usual de narrativa histórica e da necessidade de novos meios de pesquisa para a constituição da história da arte, especialmente para a América Latina. Críticos e historiadores, latinos ou de outras regiões, não apresentam uma solução concreta para o problema. Pelo contrário, a constatação das dificuldades pela construção de uma nova narrativa suscita ainda

9 SERVIDDIO, Fabiana. **Arte y Crítica en Latinoamérica**. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012, p. 67-68.

10 BAYON, Damián (Ed.). *Op. cit.*, p. 44.

mais dúvidas, sobretudo, diante das constantes mudanças tanto no cenário artístico e adoção de novas linguagens utilizadas na arte contemporânea que ampliam as dificuldades em se avaliar seu papel e alcance, quanto pela organização mundial em rede. Ou seja, a globalização sobrepõe novos obstáculos a serem suplantados. 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 de história da arte hegemônico como então conhecida e a proposição do nascimento de uma nova narrativa, mas os avanços reais, 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 esforço em se garantir que as produções artísticas não centrais não sejam reduzidas a suas qualidades etnográficas. Mas ainda persiste a pergunta, quem tem voz na história da arte hoje? A quem é dado voz nesse campo? Quem produz as novas narrativas? 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 ainda parece ser longo e os anseios oriundos nos anos de 1960 e 1970, e apresentados nessa comunicação, permanecem ativos nos debates atuais.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy. **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.
- SERVIDDIO, Fabiana. **Arte y Crítica en Latinoamérica**. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012.
- SMITH, Terry. “O Problema do Provincianismo”. **Revista Malasartes**, Rio de Janeiro, nº1, set/out/nov. de 1975.
- TRABA, Marta. **Dois décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970**. Tradução Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.