

Estratégias de internacionalização e de resistência: a arte no Brasil e na Argentina na década de 1960

Maria de Fátima Morethy Couto*
Universidade Estadual de Campinas

Resumo: Este artigo visa refletir sobre a relação entre arte e política no continente sul-americano nas décadas de 1950 e 1960 evidenciando as tensões e contradições que marcaram o debate artístico-cultural do período no Brasil e na Argentina. Da introdução da arte abstrata e adoção de uma linguagem universalizante nas artes à defesa de uma vanguarda condizente com nossa situação de subdesenvolvimento, passamos de um período de grande euforia desenvolvimentista a outro marcado pela necessidade de tomar posição frente a uma situação cada vez mais repressiva. O aumento da tensão política terá repercussões diretas no cenário cultural, motivando artistas, críticos e intelectuais a refletir sobre sua responsabilidade social e sobre a necessidade de assumir um papel político de maior envergadura.

Palavras-chave: Arte da América do Sul, arte de vanguarda, Bienais, circuito artístico, crítica de arte

Abstract: This article means to reflect upon the relationship between art and politics in the South American continent during the 1950's and 1960's, with special attention to the tensions and contradictions that marked the cultural-artistic debate of the time in Brazil and Argentine. From the introduction of abstract art and adoption of a universalizing language in the arts to the defense of a vanguard which was consistent with our underdeveloped situation, and the production of conceptual character, we went from one period of great developmental euphoria to another marked by the need to make a stand in face of a situation which was growing more and more repressive. Increased political tensions would affect the cultural world directly, motivating artists, critics, and intellectuals to reflect upon their social responsibility and the need of taking on a more important and representative political role.

Keywords: Art of South America, avant-garde art, Biennials, artistic circuit, art criticism

* Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I - Panthéon/Sorbonne, com tese sobre a recepção da obra de Antonio Bandeira no Brasil e no exterior (bolsa do CNPq). É professora do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp desde 2003. É autora do livro *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940/1960)*, publicado pela Editora da Unicamp, e de vários artigos sobre arte brasileira de vanguarda, arte moderna e contemporânea. É pesquisadora do CNPq (Bolsa produtividade).

A internacionalização como meta

Em *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Andrea Giunta tece um amplo panorama das transformações ocorridas no cenário artístico-cultural da argentina na década 1960, enfatizando o quanto este período foi marcado por um forte desejo de internacionalização. Após o isolamento provocado pela política peronista, internacionalizar-se equivalia a atualizar-se, a retirar a arte argentina do “aniquilamento do espírito e do isolamento suicida” que, segundo o crítico Romero Brest, haviam caracterizado os anos do peronismo (1946-1951; 1951-1955). Como observa Giunta, a atualização era então entendida como uma via de mão dupla, capaz de provocar mudanças qualitativas na arte argentina, de facilitar sua inserção e êxito internacionais e de promover o reconhecimento de Buenos Aires como grande centro artístico:

Alcançado o nível desejado, internacionalizar-se seria tanto “exportar” cultura como converter Buenos Aires em um centro internacional, ou seja, em um porto onde se receberiam exposições importantes, artistas reconhecidos e críticos influentes. (GIUNTA, 2004, p.29)

Faz-se importante ressaltar, desde já, que o conceito de internacionalismo modificou-se ao longo da década, em função da cambiante conjuntura sócio-política do país e do continente, bem como da entrada em cena dos Estados Unidos e seus planos de integração e apoio para a América Latina após a Revolução de Cuba, mas ele também assumiu contornos variados nas diferentes regiões do país, como veremos ao tratar das Bienais de Córdoba. Se no início da década de 1960 o desejo de atualizar-se com as correntes internacionais e de disputar em pé de igualdade com a arte dos países hegemônicos era entendido de modo positivo, no final da década tornou-se sinônimo de dependência cultural e submissão a modelos alheios, devendo portanto ser combatido.

Tendo como foco a produção de vanguarda, Giunta discorre sobre as mais variadas ações de promoção da *nova* arte argentina, no país e no exterior, realizadas no período, e também sobre o conjunto de iniciativas que foram concebidas para colocar em prática este projeto internacionalista de grande fôlego. Essas ações, que só puderam ser concretizadas porque contaram com o apoio conjunto do poder público e de empresários e instituições privadas, passavam pela organização de exposições de artistas estrangeiros contemporâneos em museus e galerias do país, pela concessão de bolsas para que os artistas argentinos pudessem residir

temporariamente no exterior, pela criação de prêmios cuja atribuição estaria a cargo de críticos estrangeiros de grande renome, e pelo envio de mostras de trabalhos de artistas argentinos para a Europa e para os Estados Unidos. Para a autora,

Os projetos de internacionalização da arte argentina não foram o produto exclusivo de uma classe dominante lançada em um mecenato artístico determinado e messiânico; tal feito se deu em um contexto maior, que contou, no campo das produções culturais, com um programa de apoios econômicos, promoções e estímulos destinados a assegurar o caminho de uma transformação definitiva a partir do discurso intensificado e estridente da cultura. (GIUNTA, 2004, p.33-34)

Uma das instituições responsáveis pela viabilização desta política de auto-promoção interna e externamente foi o Instituto Torcuato Di Tella (ITDT). Criado em 1960, por Guido Di Tella, filho do empresário-colecionador assim homenageado,¹ ele era subordinado e mantido pela Fundação homônima e tinha entre seus principais objetivos “colaborar, por meios financeiros e intelectuais, para o desenvolvimento material e espiritual da Argentina”. Compreendendo que também a cultura desempenharia papel estratégico na modernização do país, Guido Di Tella empenhou-se em fazer do Instituto um espaço privilegiado de atuação e visibilidade no cenário argentino, promovendo a arte moderna e contemporânea. Seu desejo, conforme afirmou em entrevista, era converter Buenos Aires em um centro de arte de destaque: “Desde a Segunda Guerra, Paris perdera sua centralidade inquestionável e acreditávamos que era possível que Buenos Aires fosse incorporada ao grupo de grandes cidades com movimentos próprios e reconhecidos”. (TELLA *apud* GIUNTA, 2004, p.237) ²

Para tanto, não apenas ampliou consideravelmente a coleção de obras de arte deixada por seu pai como criou diversos centros de estudos e pesquisa, três dos quais dedicados às artes: Centro de Artes Visuais (CAV), Centro de Experimentação Audiovisual (CEA) e o Centro Latino-americano de Altos Estudos Musicais (CLAEM), que funcionaram até fins dos anos 1970, quando o Instituto encerrou suas atividades.

¹ Torcuato Di Tella foi industrial de grande êxito na Argentina da primeira metade do século XX; amealhou sua fortuna por meio de uma associação bem sucedida de sua empresa familiar, de fabricação de maquinário doméstico e comercial, a congêneres norte-americanas. Quando de sua morte, em 1948, sua empresa fabricava geladeiras, máquinas de lavar, batedeiras, ventiladores, compressores, entre outros produtos.

² Guido Di Tella em entrevista para John King, autor de um livro dedicado à história do Instituto Torcuato Di Tella: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en La década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007 (1ª Edição 1985).

Para dirigir o Centro de Artes Visuais, que nos interessa mais de perto, Guido Di Tella convidou Jorge Romero Brest, crítico de arte comprometido com os ideais modernistas e bastante atuante no período. Brest dirigia o Museu Nacional de Belas Artes da Argentina desde 1955 e era figura conhecida no meio artístico latino-americano e mesmo europeu. Ferrenho defensor da abstração e editor da revista *Ver y Estimar*,³ Brest integrou o júri de premiação de algumas edições da Bienal de São Paulo e da Bienal de Veneza e teve papel determinante, tanto quanto crítico como gestor, no processo de renovação cultural argentino.⁴ À frente do Instituto di Tella, Brest logrou concretizar vários dos projetos concebidos por Guido Di Tella, entre eles a criação de um prêmio anual para jovens pintores argentinos. Este prêmio consistia, inicialmente, na concessão de uma bolsa para que o artista selecionado pudesse residir por um ano em cidade de sua escolha, no exterior, e no apoio estratégico e financeiro para a realização de uma exposição em uma galeria europeia ou norte-americana. Em 1962, cria-se o Prêmio Internacional, para o qual necessariamente concorreria o artista argentino que conquistara, no ano anterior, o prêmio nacional.

A galeria Bonino, ativa entre os anos de 1951 e 1979, foi outro importante local de divulgação da arte argentina, tanto interna quanto externamente. Com filiais no Rio de Janeiro (1960) e em Nova York (1963), Bonino promovia um determinado tipo de abstracionismo, de cunho informal, que encontrava boa acolhida da crítica internacional e conquistava admiradores do circuito de arte local, entre eles o próprio Guido Di Tella, que comprou várias obras em exposições ali realizadas.⁵ Em mais de uma ocasião, artistas promovidos pela Bonino ganharam o prêmio Di Tella, ou, ao contrário, artistas que ganharam o prêmio passaram a ser promovidos pela Bonino, o que aponta para a criação de rede de interesses comuns, que atuou de modo conjunto, tendo Romero Brest, que continuaria à frente do Museu Nacional de Belas Artes até 1963, como principal mentor e articulador.⁶ Ressalte-se que Brest teve atuação decisiva na escolha dos jurados dos prêmios do Instituto Torcuato Di Tella, convidando figuras de grande

³ A revista lançou 44 números entre 1948 e 1955.

⁴ Brest integrou o júri de diversos eventos internacionais, como as I, II e VI edições da Bienal de São Paulo (1951, 1953 e 1961), a XXXI Bienal de Veneza (1962), a Bienal de Jovens de Paris (1965) e a Bienal de Gravura de Tóquio (1966), entre outros.

⁵ No Brasil, a galeria Bonino também apoiou artistas ligados a uma abstração mais livre, gestual, como Antonio Bandeira, além de promover regularmente trabalhos de artistas ou grupos argentinos, como o grupo da Nova Figuração Argentina.

⁶ Em 1961, por exemplo, o argentino Clorindo di Testa ganha o prêmio principal do Di Tella e, em seguida, expõe na Bonino.

renome internacional, como Giulio Carlo Argan, Jacques Lassaigne, Pierre Restany, Clement Greenberg, Lawrence Alloway, James Johnson Sweeney, entre outros.⁷

Esta circulação inédita de agentes culturais no país, a qual se somam as participações de nomes igualmente relevantes nos júris de premiação das Bienais de Córdoba, como discutiremos adiante, gerou importantes frutos para o processo de divulgação da arte argentina no exterior. Em 1963, por exemplo, Jacques Lassaigne, que atuara como jurado do prêmio Di Tella, escreve um artigo para o jornal *Le Figaro*, no qual afirma que “não podia imaginar a vitalidade, a amplitude da vida artística cotidiana deste país”.⁸ Em dezembro desse mesmo ano, os franceses podiam comprovar o vigor da arte argentina recente visitando a exposição *L’art argentin actuel*, no Museu de Arte Moderna de Paris, da qual participaram 56 artistas.⁹ Em 1965 foi a vez de Pierry Restany escrever um artigo entusiasta sobre o cenário artístico argentino, comparando-o, em termos positivos, ao cenário nova iorquino, e colocando-o em um patamar superior ao brasileiro.¹⁰ Ressalte-se também que em 1966 o argentino Julio Le Parc conquista o Grande Prêmio da Bienal de Veneza.

O afã internacionalista que parece ter tomado conta de uma parcela da sociedade portenha interessada em artes pode ser comparado ao ímpeto modernizador que ocorreu no Brasil do pós-guerra, em especial na cidade de São Paulo. Recordemos que o Brasil participara timidamente da Segunda Guerra Mundial e vivia então um período de forte crescimento econômico, movido por uma nova elite econômica, urbana e industrial. Sob a iniciativa de alguns

⁷ Lionello Venturi também participou do júri do prêmio Di Tella mas ele fora conselheiro em assuntos de arte e amigo pessoal de Torcuato Di Tella, pai de Guido.

⁸ O título do artigo é emblemático: “Faz-se necessário contar com a pintura argentina”. LASSAIGNE, Jacques. “Il faut compter avec la peinture argentine”. *Le Figaro*, set. 1963 *apud* GIUNTA, 2004, p.262.

⁹ Giunta menciona ainda outras exposições organizadas no exterior pelo ITDT, como *Buenos Aires 64*, apresentada no escritório da Pepsi-Cola em Nova Iorque, e *New Art of Argentina*, realizada no Walker Art Center de Minneapolis em 1964. Para esta última mostra, o ITDT assegurou o envio das obras e parte da publicação do catálogo, mas solicitava que o Walker Art Center, em contrapartida, não apenas garantisse comentários sobre a exposição em revistas da área, como sua circulação em outros lugares dos Estados Unidos, o que acabou não ocorrendo. Ademais, em ambos os casos, as críticas locais não foram positivas.

¹⁰ Trata-se do artigo “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, publicado in *Planeta*, Buenos Aires, maio-junho 1965, no qual ele escreve: “Buenos Aires me fascinou. No Brasil e na Europa numerosos amigos se surpreenderam com minha reação. E Rio, e São Paulo? Todavia, é muito simples. A mim me encantam as grandes cidades, as verdadeiras metrópoles. Buenos Aires é uma delas; não é o caso de São Paulo, nem do Rio de Janeiro: a primeira, alienada por sua atividade, trepidante de dinamismo, é uma Chicago que ainda não encontrou sua Nova Iorque; a segunda, lânguida, colorida, saborosa, é uma imensa Nice sem Paris. (...) O que me apaixona em Buenos Aires é a envergadura do fenômeno urbano, as dimensões ao mesmo tempo físicas e psicológicas do cosmopolitismo”. *Apud* GIUNTA, Andrea. “Arte de los Sesenta en Buenos Aires: palabras, imágenes, fronteras”. In: OLEA, Hector e RAMIREZ, Mari Carmen. *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2006, p.52.

membros dessa elite são criadas instituições culturais de primeira importância, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, os Museus de Arte Moderna de São Paulo (1948) e do Rio de Janeiro (1949), o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, a TV Tupi, primeira cadeia de televisão da América Latina, e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A cidade de São Paulo destacava-se do restante do país por sua intensa atividade industrial, como assinala Rita Alves Oliveira:

No início da década de 50 a cidade já registrava a maior concentração de brasileiros vindos de outros Estados e também já abrigava expressivo contingente de imigrantes, inclusive daqueles estrangeiros que para cá se dirigiam para instalar seus negócios, fábricas e empresas, fugindo das catástrofes econômicas e sociais do pós-guerra europeu. Com o surto de industrialização impulsionado pela substituição de importações, a população urbana teve um brutal crescimento e a população operária mais que dobrou entre 1940 e 1950. São Paulo acelerava sua ascensão econômica e industrial como síntese do Brasil e vitrine do mundo. (...) Os novos empreendimentos culturais na capital paulista foram sustentados por um novo mecenato, proveniente dos setores emergentes da sociedade: a indústria e as organizações da imprensa. (OLIVEIRA, 2001, p.19).

Figura-chave na criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição responsável pela realização das primeiras Bienais, Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) fazia parte deste novo empresariado brasileiro, formado em grande parte por descendentes de imigrantes, que “buscava se projetar no mundo econômico através de empreendimentos culturais de cunho internacional” (OLIVEIRA, 2001, p.20). Contando com o apoio decisivo de sucessivos prefeitos e governadores de São Paulo (Armando Arruda Pereira, Adhemar de Barros, Jânio Quadros, entre outros), como também com a articulação internacional promovida por sua esposa Yolanda Penteado, Ciccillo desempenhou papel decisivo na organização das Bienais de São Paulo, primeiramente como Diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em seguida, como Presidente da Fundação Bienal.¹¹

¹¹ O poder de Francisco Matarazzo Sobrinho, ao menos nas primeiras bienais, era praticamente ilimitado. Como relembra Aracy Amaral, “ele se dizia, claramente, e o ouvi dizer textualmente farto de polêmicas de artistas, manifestos, debates e discussões: ‘Faço a Bienal de qualquer jeito, com críticos ou sem críticos, com os artistas ou sem os artistas’. Ele detinha o poder, o contato com as esferas que tornavam possível a preparação das Bienais, e exercia esse poder com a *aisance* de um administrador experimentado frente a seus empreendimentos. Mesmo que no fundo não tivesse interesse pela arte dita moderna”. (AMARAL, Aracy. “A propósito das Bienais”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.90).

Inspiradas nas Bienais de Veneza, as Bienais de São Paulo foram a primeira mostra do gênero na América Latina e modificaram a vida cultural do país, inserindo a cidade de São Paulo na rota do circuito artístico internacional e conferindo-lhe grande destaque no continente americano:

Naquele momento, realizar uma bienal significava colocar a cidade de São Paulo no patamar das práticas sociais vividas pelas nações modernas. A bienal nasce, portanto, como um produto cultural construído a partir das relações entre determinados produtores culturais, instituídos a partir de relações sociais. Essas práticas sociais envolvem a vida econômica, o cotidiano da metrópole, a formação de uma nação tipicamente moderna e a intenção de acompanhar as práticas metropolitanas internacionais. (OLIVEIRA, 2001, p.19)

Almejava-se, como declarou Lourival Gomes Machado à época da primeira Bienal de São Paulo, “colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial” (MACHADO, 1951, p.14 e 22), com pensamento semelhante ao que vimos anteriormente, no caso de Guido Di Tella.¹² O sucesso desta empreitada, apesar de seus mais variados problemas de organização, repercutiu rapidamente nos países vizinhos. Segundo Maria Amália Garcia, autora de uma longa pesquisa sobre as relações culturais entre Argentina e Brasil no pós-guerra,

O modelo proposto pelo Brasil no âmbito cultural causava impacto no panorama argentino. Uma reconsideração com novas estratégias pretendia pôr a Argentina na linha para concorrer pela hegemonia cultural, a fim de recolocar culturalmente Buenos Aires num novo mapa regional onde sua antiga supremacia parecia se diluir. (...) Se em 1953 começariam a aparecer sinais de recuperação econômica, que sobrevinham ao programa de estabilização do ano anterior, é evidente que se destinou ao programa das artes plásticas uma disponibilidade destacada. (...) Reorientada na nova ordem, a Argentina tentava articular uma renovada programação das artes plásticas que reapareciam como “outras armas” a serem consideradas no complexo jogo regional que o pós-guerra impunha. (GARCIA, 2005, s.p.)¹³

¹² Lourival Gomes Machado era diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo na época e organizou a primeira Bienal, muito embora tenha se mostrado temerário dos efeitos que a organização de um evento de tal porte poderia trazer ao museu.

¹³ Garcia aprofundou várias questões tratadas neste artigo no livro *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.

Romero Brest integrou o júri de premiação da 1ª Bienal de São Paulo mas a Argentina não integrou o evento, uma vez que o governo de Perón não se mostrava vinculado à causa moderna. O convite enviado por Ciccillo Matarazzo para a embaixada argentina ficou sem resposta em tempo hábil para participação. Já para a 2ª Bienal, o país enviou um conjunto expressivo de obras de artistas contemporâneos, em sua maioria ligados à abstração (a representação foi composta por 27 artistas, entre eles Gyula Kosice, Tomas Maldonado, Raul Lozza, Lydi Prati, com um total de 49 obras) e logrou conquistar um prêmio de aquisição para a obra *Anécdota sobre rojo* (1953) de Alfredo Hlito. Nas edições seguintes, a participação da Argentina seria constante.

A disputa pela supremacia cultural no continente certamente contribuiu para que iniciativas como as do Instituto Torcuato Di Tella encontrassem boa acolhida. Além disso, creio ser possível afirmar que as Bienais de São Paulo deflagraram o interesse por esse tipo de mostra em outros países latino-americanos ao demonstrar sua viabilidade de execução e seu potencial político. Nos anos 1960, várias bienais de arte foram criadas em diversos países do continente, com o apoio de órgãos públicos ou privados, muitas delas movidas pelo desejo de tornar-se um espaço de legitimação e de promoção de arte da América Latina no campo internacional ou mesmo visando estabelecer conexões mais profícuas com outros países da região.¹⁴

Enquanto em Buenos Aires os primeiros prêmios do Instituto Torcuato Di Tella eram distribuídos, em Córdoba, segunda maior cidade da Argentina, organizava-se a Bienal Americana de Arte. Promovida pela fábrica de automóveis Kaiser, entre os anos de 1962 e 1966, sua realização atendia à política geral da empresa, de matriz norte-americana, de conjugar bons resultados comerciais a ações culturais, artísticas, educacionais e sociais. Sobre os propósitos da empresa, assim escreve Rodrigo Montero, tomando por base o estudo de Giunta:

Estabelecidas na cidade de Córdoba desde meados da década de 1950, as Indústrias Kaiser Argentina (IKA) seguiam o espírito do seu fundador, Henry Kaiser, a favor da contribuição da empresa para a melhoria e

¹⁴ Cabe lembrar que as Bienais de São Paulo jamais tiveram este perfil, que virá a ser assumido pelas Bienais do Mercosul, realizadas em Porto Alegre a partir dos anos 1990. Ressalte-se, contudo, que em 1978, em seguida a quatro edições das chamadas Bienais Nacionais, organizou-se uma Bienal Latino-Americana em São Paulo. Segundo relato de Aracy Amaral, a intenção de dar continuidade a mostras dessa natureza, em substituição à proposta das Bienais Internacionais de São Paulo e em face à crise pela qual atravessava a bienal nos anos 1970, não encontraram boa acolhida.

desenvolvimento das cidades onde esta se instalasse. Este espírito desenvolvimentista motivara a realização em Córdoba de uma série de projetos comunitários como a construção de vivendas populares, escolas, etc. Mas também, somara-se a estes a promoção de um plano cultural que começaria com salões regionais de arte e culminaria nas três edições das Bienais Americanas de Arte na década de 1960. (MONTERO, 2010)

Montero ressalta ainda um dado fundamental, ao comparar este projeto a outros a ele contemporâneos e apontar o quanto a Bienal Americana de Arte encontrava-se em sintonia com os modelos integracionistas e ideológicos, de claro viés anti-comunista, articulados desde os Estados Unidos, em especial pela Organização dos Estados Americanos (OEA) e por seu chefe da Divisão de Artes Visuais, o cubano José Gómez Sicre:¹⁵

Diferente dos exemplos de programas similares na Argentina e mesmo no Brasil, a iniciativa da Bienal Americana não parte de uma burguesia industrial de espírito modernizante local, mas estadunidense. Desde Oakland, Edgar F. Kaiser, presidente da companhia nos EUA, por meio da sua assistente administrativa Hal Babbitt, coordenaria junto com o presidente da empresa na Argentina, James McCloud, a realização do evento e as posteriores ações de promoção dentro dos Estados Unidos. (MONTERO, 2010)¹⁶

Note-se, porém, que a Bienal de Córdoba evitou assumir uma orientação mais vanguardista, ousada, como passou a fazer o Instituto Torcuato Di Tella, em Buenos Aires. Ao contrário deste, privilegiava categorias artísticas tradicionais, como a pintura, e parecia motivada a “propor uma épica do continente”, a “provocar o diálogo e a circulação de imagens positivas em um continente que necessitava intensificar sua confiança”. Nos dizeres de Andrea Giunta, a mostra organizada pela Indústrias Kaiser caracterizava-se por um modelo *internacionalista interamericanista*:

Buenos Aires e Córdoba definiam suas apostas em um sentido muito diferente e a distância entre seus projetos podia ser medida pelas imagens que consagravam. Enquanto o Di Tella buscava contribuir a um caldo de cultura cujos resultados, esperava-se, permitiriam atingir algo absolutamente novo, a Bienal tendia a consagrar uma atividade já existente. (...) O movimento que define a Bienal Americana se dirige mais à difusão dos

¹⁵ Em sua longa gestão à frente da Divisão de Artes Visuais (1948-9176), Sicre promoveu diversas exposições de pequeno porte consagradas a arte latino-americana e deu suporte e consultoria a mostras de maior vulto, dentro e fora dos Estados Unidos. Ele auxiliou na implementação da Bienal de Córdoba, tomando parte do júri de sua primeira e segunda edições.

¹⁶ As ações previstas não se esgotavam na realização da mostra na cidade de Córdoba, mas contemplavam ainda a seleção e envio de obras para exposições em outros lugares da Argentina e nos Estados Unidos.

valores artísticos locais do que a difusão de novos estilos. (...) Mas também era fundamental que figuras de prestígio do circuito internacional pudessem apreciar *in situ* o que o país estava fazendo. (GIUNTA, 2004, p. 253 e 275)

Assim, passaram por Córdoba, durante as três edições do certame, personalidades de vulto similar aos integrantes dos júris do prêmio Torcuato Di Tella ou das Bienais de São Paulo, como Herbert Read, Alfred Barr, Geraldo Ferraz, Marta Traba, Lawrence Alloway, Sam Hunter, Carlos Raúl Villanueva, Umbro Apollonio (então diretor da Bienal de Veneza), Arnold Bode (idealizador da Documenta de Kassel), além de José Gómez Sicre.

A terceira e última edição da Bienal Americana foi programada para ser imponente, mas as Indústrias Kaiser já enfrentavam dificuldades econômicas, além de críticas por parte de seus empregados em relação aos gastos excessivos com as mostras. Além disso, a situação política da Argentina havia se modificado, com a chegada dos militares ao poder. Com a venda das Indústrias Kaiser para a Renault, este projeto chega ao fim. Diferentemente das Bienais de São Paulo, as Bienais de Córdoba não encontraram suporte do poder público, quando se fez necessário.

Resistir é preciso

“Da adversidade vivemos!” Assim escreve Hélio Oiticica, em guisa de conclusão, e em tom de revolta e de alerta, no texto de apresentação da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967. Em sua opinião, “no Brasil, hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo o que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social”. E perguntava-se ainda “como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra?” (OITICICA, 1986, p.84-98).

Na Argentina, em 1968, artistas, intelectuais e sindicalistas unem-se para promover a ação *Tucumán Arde*, em Buenos Aires e Rosário, ocupando espaços artísticos não convencionais, como sedes de sindicatos, com o objetivo de protestar contra a precária situação de vida dos moradores e trabalhadores da província de Tucumán. Ao rejeitar a estética em favor

de uma ação coletiva, de cunho revolucionário, acreditavam conferir à prática artística uma dimensão política capaz de interferir no tecido social.¹⁷

Relacionar o conceito de vanguarda artística ao de vanguarda política, retirar a arte do circuito das instituições culturais legitimadas, desenvolver ações contra o sistema político repressivo e seus atos arbitrários de censura, expandir os limites da arte, estas parecem ter sido as principais intenções e preocupações de muitos dos jovens artistas sul-americanos atuantes na segunda metade da década de 1960. Finda a euforia desenvolvimentista que marcara os anos anteriores e desfeito o sonho de que países como Brasil ou Argentina pudessem ocupar um lugar privilegiado no concerto internacional de nações, fazia-se necessário refletir sobre nossa condição de subdesenvolvimento e fundar uma linguagem artística própria, condizente com esta situação. A busca por novos mercados e espaços de consagração a partir de aceitação e assimilação de valores alheios será vista como nefasta.

A reorganização das instituições, a atualização dos artistas, o reordenamento do campo artístico, a circulação de agentes culturais de peso que ocorreram nos dois países estudados nos anos 1950 e início dos 60 revelaram-se estratégias incapazes de assegurar a legitimação internacional de uma arte oriunda de um país (ou de um continente) que continuava a ocupar um lugar periférico no campo político e econômico. A interferência crescente dos Estados Unidos na região, motivada pelo temor de que a América do Sul sucumbisse ao comunismo e às propostas revolucionárias de Cuba, passou a ser duramente criticada por intelectuais e artistas, enquanto ainda havia espaço para protestos.

Ademais, a situação política repressiva não tardou a interferir na vida institucional de muitos espaços artístico-culturais. A Bienal de São Paulo, por exemplo, organizada sob a tutela da Fundação Bienal desde 1963, e contando com o apoio oficial do Itamaraty, viverá uma de suas maiores crises a partir do boicote internacional à sua décima edição (1969), boicote este

¹⁷ "O levantamento estatístico sobre a realidade social da província de Tucumán foi o ponto de partida para essa exposição/protesto que envolveu teóricos, sociólogos, artistas, cineastas e fotógrafos, e sobretudo a Confederación General del Trabajo (CGT), além de Jaime Rippa, Rubén Naranjo, Noemi Escandell, Roberto Jacoby e León Ferrari, artistas de Rosário, Santa Fé e Buenos Aires que, junto com outros, integravam o Grupo de Artistas de Vanguarda". In: FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 30-31. Ver também, a este respeito, LONGONI, Ana e MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arte. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

organizado pelo crítico francês Pierre Restany e encampado por artistas, curadores, críticos e intelectuais de diferentes nacionalidades.

No campo da crítica de arte, atores antes engajados na defesa da causa moderna e da atualização do campo artístico, consagram-se ao exercício de uma crítica comprometida, engajada, que procurava evidenciar a relação entre arte e sociedade, entre arte e política. Darei apenas três exemplos, de críticos que, embora tenham assumido posições distintas, a partir de diferenciados pontos de vista, procuraram estabelecer estratégias de resistência para a região em textos polêmicos, que marcaram época e tornaram-se referências incontornáveis para o estudo do período. São eles: os brasileiros Ferreira Gullar e Frederico Morais e a argentina Marta Traba.

No início dos anos 1960, o poeta Ferreira Gullar, antigo mentor do movimento neoconcreto, renega sua experiência vanguardista para atuar politicamente, junto ao Centro Popular de Cultura, da UNE, em defesa da cultura popular e da autonomia do país perante os centros hegemônicos internacionais. Passa então a clamar por uma arte a serviço do povo e dos interesses efetivos da nação. Dois livros de sua autoria, editados no período, são consagrados à discussão de sua nova opção teórico-metodológica: *Cultura posta em questão*, de 1964, e *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, de 1969. Neles, Gullar analisa o caráter de classe dos fenômenos culturais e a responsabilidade social do intelectual e do artista. Afirmando ser urgente escolher entre a alienação e a vida, prega agora a “necessidade de participação do intelectual na solução dos problemas de estrutura do país”. A arte, declara, deve ser um meio de comunicação coletiva e a obra deve atuar como um veículo de conscientização do público, ao invés de ser apenas a face aparente do subjetivismo de seu autor.

A seu ver, fazia-se necessário definir qual o conceito de vanguarda mais eficaz para os países periféricos, questionando se um conceito de ‘vanguarda’ estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos teria igual validade num país subdesenvolvido como o Brasil. “As concepções de vanguarda artística transplantadas das nações desenvolvidas correspondem efetivamente a uma necessidade das sociedades subdesenvolvidas?”, pergunta então.

Contrariando seu engajamento anterior em prol da arte abstrata, Gullar defenderá a prioridade do conteúdo sobre a forma tanto na arte como na sociedade, afirmando que isto:

é que determina a transformação das estruturas, a renovação, a superação do velho pelo novo. Assim, ao contrário do que pretendem afirmar os corifeus do vanguardismo formalista, a verdadeira renovação - aquela que é

realmente revolucionária e consequente, na sociedade como na arte - resulta da emersão do conteúdo novo, isto é, da particularidade, do fato histórico, social e culturalmente determinado, que exige a melhor forma possível de se expressar. (GULLAR, 1965, p.61)

Já Frederico Morais, então com pouco mais de 30 anos, discutirá, em vários artigos publicados no período, a função transgressora do artista em uma sociedade repressiva. Um de seus textos mais célebres e que analisa a produção experimental brasileira do período é “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra””, publicado na edição de fevereiro de 1970 da *Revista Vozes*¹⁸. Nele, Morais serve-se recorrentemente de jargões do vocabulário militar, que enfatizam a ideia de combate, de luta, e estabelece oposições radicais. Diferentemente de Gullar, porém, recorre a essas metáforas para defender uma produção local, de caráter conceitual, que atua de forma crítica nas bordas do sistema de arte e fora do mercado mas que não se submete a posições ideológico-partidárias declaradas.

Morais forja então a noção de arte como “uma forma de emboscada” e do artista como um guerrilheiro, capaz de “tudo transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano”. Ao artista de vanguarda - atuante dentro ou fora dos museus e salões – caberia, em sua opinião, não mais realizar obras dadas à contemplação, mas propor situações que deveriam ser vividas e experimentadas. Ele deveria atuar “imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada” e de modo “a criar um estado permanente de tensão, uma expectativa constante”. Rejeitando uma arte fascinada pela tecnologia, tão cara aos países desenvolvidos, Morais argumenta em favor de uma “arte pobre, subdesenvolvida, brasileira”, que trabalhe com materiais banais, com os “detritos da sociedade consumista”:

Nada de materiais nobres e belos, nada além do acontecimento, do conceito. No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza. (...) A contestação da arte afluyente deve ser, sobretudo, tarefa do terceiro mundo, da América Latina, de países como o nosso. (MORAIS, 2001).

Mas talvez Marta Traba, crítica de origem argentina, tenha sido aquela que, naquele momento, procurou conferir à sua prática uma dimensão continental, interessando-se em

¹⁸ MORAIS, F. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”. *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, jan.-fev. 1970. Republicado em: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.169-178.

estabelecer de diretrizes de julgamento para a arte da América Latina como um todo. Nos dizeres de Aracy Amaral

Pela primeira vez, um crítico de arte tenta articular características e tendências da arte enquanto uma expressão de uma cultura latino-americana, transcendendo as fronteiras políticas de cada um de nossos países. Àquela altura, só Marta Traba pôde fazê-lo, em virtude dos seus deslocamentos constantes, de sua observação aguda, de suas contínuas mundanas de país (Porto Rico, Colômbia, Venezuela, Argentina, onde se formou, e passagem obrigatória por Paris, como típico elemento do meio intelectual argentino). (AMARAL, 2006, p.24)¹⁹

Seu livro *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950/1970*, lançado em 1973, apresenta um panorama do cenário artístico-cultural de diferentes países da América Latina, desde os de maior vocação cosmopolita (como México, Argentina, Venezuela) aos mais “isolados”, de cunho localista (como Paraguai, Equador, Porto Rico, Guatemala, Cuba), comparando-os e estabelecendo hierarquias (TRABA, 2005)²⁰. Sem hesitações, Traba afirma que o colonialismo estético dos Estados Unidos foi o maior responsável pela crescente homogeneização cultural da América Latina. Em sua opinião, “os acontecimentos mais significativos dos últimos anos prova[va]m a irrevogável satelitização da arte nova latino-americana; a dominação das ideias artísticas norte-americanas foi autoritária e imbatível” (TRABA, 2005, p.143).

Assim como Morais, Traba coloca-se contra a ditadura da tecnologia e a submissão da arte aos padrões publicitários vigentes. Defende, por sua vez, uma estética que reafirme o poder de criação e de transformação da arte e propõe, não sem contradições, o que chama de arte de resistência para a América Latina. Esta arte de resistência, a seu ver, encontraria possibilidade mais imediata de consolidação e difusão nas chamadas “áreas fechadas” da América Latina, que compreenderiam os países em que o contato com o exterior era mais rarefeito e onde as estruturas de tradição, de cunho muitas vezes indigenista, ainda vigoravam, como Peru,

¹⁹ De origem argentina, Marta Traba trabalhou na revista *Ver y Estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest, de quem foi discípula e, em seguida, opositora. Em Paris, conheceu seu primeiro marido, o jornalista colombiano Alberto Zalamea, com quem residiria em Bogotá. Traba foi a primeira diretora do Museu de Arte Moderna de Bogotá. Todavia, sua posição política de esquerda e sua defesa da Revolução Cubana resultariam em sua extradição da Colômbia. Anos mais tarde, já vivendo com o crítico literário Angel Rama, teve seu visto de residente permanente negado pela administração Ronald Reagan. Traba e Angel Rama faleceram em um acidente de avião ocorrido em 1983.

²⁰ Uma versão para o português de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-70*, de Traba, foi publicada em 1977 pela Editora Paz e Terra mas se encontra esgotada.

Colômbia, Equador. No extremo oposto encontravam-se as áreas abertas, compostas pelas metrópoles de países francamente receptivos ao intercâmbio com o exterior, como Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro e Caracas, e nas quais se observavam “uma assimilação que chega a ser, por vezes, ansiosa de modelos europeus e americanos, assim como o desejo tácito de assimilar-se a tais modelos, conciliando toda diferença”.

Na opinião de Traba, somente as áreas fechadas mostravam-se capazes, naquele momento, de se colocar “acima da possível imitação de tarefas proposta pela sociedade altamente industrializada”, em função de sua “capacidade de mitificar, ou mitologizar, de arrancar a realidade nacional do subdesenvolvimento e transpô-la a um nível mágico, mítico, ou puramente imaginativo”:

esta tendência a ocultar a realidade imediata – conseguindo situações imaginárias de tanta força e concreção como as reais – deve ser julgada como uma das correntes mais interessantes surgidas da resistência latino-americana no período 1950-60 e, também como uma séria contraproposta, que enfrenta as tendências estrangeiras destinadas a garantir uma arte lúdica, tanto no pop norte-americano quanto no europeu em seus efeitos de espaços ambientais e criação de objetos. (TRABA, 2005, p.99)

Sua admiração pelo poder de resistência das áreas fechadas era tão forte quanto sua rejeição às áreas abertas. Traba opôs-se de modo vigoroso ao que compreendia como uma “atitude de entrega e capitulação ante a avassaladora invasão e as tentações por misturar-se às últimas correntes da arte internacional que chegavam à América Latina disfarçadas em forma de prêmios, bolsas, viagens e reconhecimentos de diversos tipos” (TRABA, 2005, p.99). Assim, não poupou críticas à atuação de Romero Brest, seu antigo mentor, à frente Instituto Torcuato Di Tella. A sociedade argentina, de onde saíra para viver em Paris, era, a seu ver “linear, niveladora, bairrista, aterrorizada pela excepcionalidade e pelo pavor ao ridículo, uniforme, castradora, produtora de modelos para armar” (TRABA, 2005, p.132). Já o Centro de Artes Visuais do Instituto Di Tella foi por ela apontado como um dos grandes responsáveis por modificações abruptas da arte argentina, fazendo-a “queimar todas as etapas e passar de um provincianismo irremediável (...) para um internacionalismo colérico” (TRABA, 2005, p.194).

Para Fabiana Servidio, o compromisso de Traba com a tarefa intelectual não se manteve dentro dos limites do campo artístico, converteu-se em compromisso político e ético” (SERVIDDIO, 2012, p.74). Todavia, ao buscar encontrar “condicionantes comuns a toda a região”, criou padrões que se revelaram totalizantes e esquemáticos, pouco aplicáveis à diversidade e complexidade da produção artística dos países por ela analisados.

Com o recrudescimento da censura e da repressão e o avanço dos governos autoritários no continente, este debate foi encerrado, sem espaço para contradições. O sonho de uma arte autônoma e forte, que fizesse face à produção dos centros hegemônicos, foi abafado. Muitos artistas e intelectuais envolvidos nesta polêmica se viram impelidos ao exílio, deixando seus países de origem nas mais diversas (e por vezes adversas) condições, em busca de ambientes mais estimulantes e menos repressivos e de novas oportunidades de vida.

Referências

- ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. *Bienais de São Paulo. Da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. “Depois das Vanguardas”. *Arte em Revista*. São Paulo, ano 5, nº 7, agosto 1983, p.5-20.
- BAYON, Damián (org.). *América Latina en sus artes*. Paris (UNESCO): Siglo Veintiuno Editores, 1974.
- _____. *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.
- Cinquenta anos de Bienais de São Paulo. Dossiê Revista USP*, nº 52. São Paulo, dez-fev 2001/2002.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GARCIA, Maria Amália et al. *Arte argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004.
- _____. “A cena artística argentina nas duas primeiras bienais paulistas”. In: *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte, 2005.
- _____. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2004 (1ª. Ed. 2001).
- GIUNTA, Andrea e COSTA, Laura Malosetti (org.) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y La revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. (org.). *Arte brasileira hoje: situação e perspectivas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- HOLLANDA, Helóisa Buarque de. *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- “La Bienal de Córdoba: movimiento para el diálogo americano.” *Gacetika* (Córdoba), vol. 7, no. 71 (July-August 1964): 3-4, 6. In: icaadocs.mfah.org.

- KING, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en La década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007 (1ª Edição 1985).
- LONGONI, Ana e MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumã Arte. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- MONTERO, Rodrigo. "Internacionalização dos 60 e dos 90: A Bienal Americana de Córdoba como contraponto à Bienal do Mercosul de Porto Alegre". *Panorama crítico*. Porto Alegre, n. 5, Abr/Mai 2010.
- MORAIS, Frederico. "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra". *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, jan.-fev. 1970. Republicado em: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.169-178.
- _____. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Rita Alves. "Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira". In: *São Paulo em perspectiva*, 15 (3), 2001, p.18-28.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SERVIDDIO, Fabiana. "La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad". In: *Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte, v. 2 nº 4, nov. 2012.
- TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-70*. Buenos Aires: Siglo Veintuno Editores, 2005.

Artigo recebido em abril de 2014. Aprovado em junho de 2014