



ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Rejeições ao pop: arte e crítica na América latina dos anos 1960

Maria de Fátima Morethy Couto - UNICAMP/CBHA

Esta comunicação relaciona-se a projeto de pesquisa que desenvolvo com o auxílio do CNPq, e que trata da relação entre arte e crítica de arte na América do Sul nos anos 1950-1970. A pesquisa tem como objetivo maior investigar as conexões existentes, no continente sul-americano, entre o campo da história da arte e da crítica de arte aqui produzidas durante o período indicado, bem como refletir sobre as formas específicas de reação e de integração aos discursos hegemônicos de autoridade e de legitimação simbólica que ocorrem em nosso contexto. Procura ainda estabelecer novas relações entre obras, textos e eventos aqui produzidos e/ou realizados e que marcaram nosso debate crítico e historiográfico, sem contudo ambicionar constituir uma ideia homogênea da arte produzida na região nem tampouco preocupar-se em mapear os diferentes estilos que aqui se sucederam. Ela insere-se assim em um conjunto de iniciativas acadêmicas e curatoriais que tem buscado reavaliar os paradigmas estabelecidos nos centros internacionais sobre a chamada “arte latino-americana”, sem porém descartar por completo a hipótese de que tenha havido vários “pontos em comum” em nossa história. Trata-se sim de “interpretar a persistência e as mudanças de uma história conjunta em permanente

negação”, perguntando-nos, como o fez Nestor Canclini, se ao Brasil interessa de fato ser “latino-americano”.¹

A noção de “arte latino-americana” revelou-se uma construção de caráter identitário que é “incapaz de abarcar, sem escamoteamentos ou excessivas simplificações, a diversa, complexa e dinâmica produção simbólica de artistas nascidos ou residentes nessa região”.² Todavia, como observa Ticio Escobar,

falar de arte latino americana pode ser útil para nomear não uma essência, mas sim uma secção, arbitrariamente recortada por alguma conveniência histórica ou política, por comodidade metodológica, por tradição ou nostalgia. Enquanto o conceito for fecundo, ele é válido: serve para afirmar posições comuns, explicar e confrontar trama de uma memória indubitavelmente compartilhada, reforçar projetos regionais, acompanhar programas de integração transnacional. Serve, quiçá, como horizonte de outros conceitos a muito custo conquistados, conceitos que, em posições-chaves de poder, explicam particularidades e defendem diferenças. Conceitos que nomeiam o lugar do periférico e questionam as radiações pós-coloniais do centro.³

Neste colóquio, tratarei especificamente da posição de rechaço à arte pop, aqui entendida de modo largo, assumida por dois importantes críticos de artes atuantes na América do Sul durante os anos 1960/70: Mário Pedrosa e Marta Traba. Ambos os críticos engajaram-se na defesa da arte moderna, assumindo posições arrojadas, que contestavam abertamente a atualidade de uma pintura figurativa de cunho nacionalista nos anos 1950 e clamavam

¹ CANCLINI, Nestor Garcia. *Latinos Americanos a procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 38.

² DOS ANJOS, Moacir. “Desmanches de bordas: Notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 46.

³ Apud WERNECK, Sylvia. “Olhando a América Latina: a relação centro-periferia nas feiras de arte”. In: *3º Simpósio Internacional de Cultura e Comunicação na América Latina, São Paulo*, 2010, p. 145. Ver <<http://www.usp.br/celacc/?q=node/53>>

por uma arte de poder transformador, capaz de constituir um campo novo de ação.

Como sabemos, as primeiras manifestações da chamada arte pop se deram na segunda metade dos anos 1950 na Inglaterra mas foi nos Estados Unidos, na década seguinte, que esta nova arte, que se tornaria “perigosamente” próxima da cultura de massa, encontrou grande acolhida junto ao público e à crítica. Interessados em contestar a ideia de que a arte deveria ser algo sublime e misterioso, que colocaria o espectador em contato com uma realidade não menos misteriosa e sublime, e dispostos a rejeitar a retórica modernista, pautada na defesa da qualidade e do bom gosto, os artistas pop voltaram sua atenção para materiais banais e objetos do cotidiano, bem como para imagens familiares e facilmente reconhecíveis por todos, borrando as fronteiras entre as artes como também os limites entre as expressões de vanguarda e o kitsch. Rapidamente, conquistaram espaço no seleto mercado de arte norte-americano e tornaram-se referências internacionais, exportando sua produção para diversos países.

Se muitos dos jovens artistas então atuantes na América Latina não hesitaram em reconhecer o caráter inovador da arte pop e se mostraram entusiasmados pelo poder de evocação ou de denúncia da imagem, ou mesmo pela capacidade transformadora e/ou agregadora da linguagem publicitária (como os brasileiros Claudio Tozzi, Marcelo Nitsche, Rubens Gerchman, entre outros), alguns intelectuais e críticos de arte, defensores do potencial

renovador do projeto moderno, assumiram uma posição militante contra o que consideravam um “vanguardismo cosmopolita e alienante”, temendo uma nova submissão a modas estrangeiras. Ressaltemos que, de modo geral, a rejeição ao pop se deu por questões que extrapolavam o puramente estético e que se inseriam em um debate de cunho claramente político, em um momento especialmente tenso de nossa história, de progressiva radicalização e enfrentamento. Este debate se caracterizava, a meu ver, pelo desejo de defender uma arte autônoma, socialmente eficaz, e em consonância com nossa condição de subdesenvolvimento. Há, além disso, no caso dos dois críticos de arte aqui estudados, a convicção do esgotamento dos cânones modernos.

É de todos conhecida a célebre declaração de Mário Pedrosa, datada de 1966, sobre o fim da experiência moderna e a abertura de um novo ciclo, de características e finalidades bastante diferentes: “Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna” afirmou. “Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença”.⁴ Pedrosa, porém, mostrar-se-á, nesse mesmo período, extremamente crítico a respeito do avanço da sociedade de consumo. Embora reconhecesse que a importância crescente assumida pelos meios de comunicação de massa representava uma nova etapa no “processo inexorável de transformações que regia a arte contemporânea” e acreditasse que a “*pop art* ou a

⁴ PEDROSA, Mário. “Crise do condicionamento artístico”. In: *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 92. Coletânea organizada por Aracy Amaral. Artigo publicado originalmente em 1966.

penúltima forma de antiarte surgida nos Estados Unidos e Inglaterra estava destinada à integração em capítulos de História da Arte”, ele considerava que “a sociedade de consumo de massa não era propícia às artes”, pois “não havia mais lugar nessa sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e não-ambiguidade”. Em sua opinião:

Os artistas da op'art brincam com aparelhos eletrônicos ou com a luz para nos chamar a um canto e nos divertir. Os da pop juntam o que podem para nos impor algo que não é nem um conceito, nem uma forma, nem uma representação. Esta - do mundo - já não é mais elaborada pelos artistas, mas pela informação visual e outras. Eis o drama da arte contemporânea. As técnicas da comunicação avançam sobre a imaginação deles, num desenvolvimento cada vez mais autônomo. Os artistas debatem-se dentro de uma representação sobre o que não fizeram, nem receberam faixa, mas que se elabora sem eles.⁵

Pedrosa censurava o poder avassalador do mercado e da indústria da publicidade e a gradual transformação do artista em um trabalhador produtivo. Outrora autêntico produtor individual independente - “um fazedor de objetos, um produtor de coisas não expressamente solicitadas pelo mercado ou não para este diretamente produzidas” - o artista trabalhava agora de acordo com as injunções do mercado. Além disso, a obra de arte, em sua essência “o único objeto que não pode existir senão como produto em si mesmo”, transformara-se em mercadoria, em “um objeto de consumo transitório como o automóvel, a unha e a cabeleira postiças”.⁶ Dentro desse espírito, Pedrosa rejeitava o otimismo ou o conformismo complacente dos

⁵ PEDROSA, Mário. “A passagem do verbal ao visual”. In: *Idem*, p. 151. Artigo publicado originalmente em 1967.

⁶ PEDROSA, Mário. “Bienal e Participação... do Povo”. In: *Idem*, p. 191.

artistas *pops* norte-americanos, que, inspirados pela função da publicidade, “que estimula acima de tudo o positivo das motivações para o consumo”, repeliam o comentário social e a narrativa.

Em sua opinião, não foi por acaso que a *pop art* alcançou tamanho sucesso nos Estados Unidos, já que ele fora o primeiro país a integrar sua sociedade civil no contexto da produção em massa, instaurando assim uma cultura do detrito e do desperdício. E com a *pop art*, considera,

Estamos diante de uma capitulação aberta à objetividade imediata do cotidiano. Os artistas tomam os objetos do cotidiano, do consumo de massa, e os isolam, os apresentam tal e qual são, ou os copiam, servilmente, para não haver dúvidas que não querem “transfigurar” a realidade nem muito menos transcender a nada. Ajoelham-se, passivamente, diante do objeto em si.⁷

Posição muito semelhante foi assumida por Marta Traba, em seu livro *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950/1970*, lançado em 1973, livro este que tinha como ambição estabelecer diretrizes de julgamento para a arte produzida em vários países da América Latina. Na opinião de Aracy Amaral, este estudo “fez a projeção continental de Marta Traba”:

Com esse trabalho ela garante para si a primazia de pensar a produção plástico-visual do continente como um todo, tentando focalizá-la em função de condicionantes comuns a toda a região. 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. Aquela altura, só Marta Traba pôde fazê-lo, em virtude dos seus

⁷ PEDROSA, Mário. “Veneza: feira e política das artes”. In: *Idem*, p. 85. Artigo publicado originalmente em 1966.

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).⁸

“Veemente, polêmica, passional, culta”, Traba, tanto quanto Pedrosa, imprimiu sua marca em um debate cultural tensionado por uma situação política crescentemente repressiva. De origem argentina, 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 tornar-se-ia 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.

Sua escrita é ácida, incisiva, suas colocações francas e polarizadoras. Contudo, talvez em função da ambição totalizante do livro *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas*, sua leitura se faz hoje difícil, cansativa. São muitos os artistas, eventos, obras e intelectuais por ela citados, em um esforço incessante de atualização - e convencimento - do leitor. Traba faz alusão e procura analisar o cenário artístico de diferentes países da América Latina, desde os de maior vocação cosmopolita

⁸ AMARAL, Aracy. “Marta Traba e o pensamento latino-americano”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 2, p. 24.

(como México, Argentina, Venezuela) aos mais “isolados”, de cunho localista (como Paraguai, Equador, Porto Rico, Guatemala, Cuba). Ressalte-se, contudo, que ela pouco se estenderia sobre a arte brasileira do período; seus comentários a nosso respeito são superficiais e se resumem a referências elogiosas à pintura realizada pelos nipo-brasileiros, tais como Manabu Mabe, Tomie Ohtake e Kazuo Wakabayashi. Outro artista brasileiro por ela citado com grande apreço é Marcelo Grassmann, cujas “estranhas visões o qualificam com o um dos poderosos inventores do continente”.⁹

Suas fontes teóricas são recorrentemente mencionadas, destacando-se as referências aos estudos de Pierre Francastel, Arnold Hauser, Argan, Herbert Marcuse e Darcy Ribeiro, a quem Traba expressa sua mais profunda admiração. Sua simpatia para com o trabalho de Greenberg também se faz evidente, já que pratica uma crítica de gosto e tem especial interesse por uma arte moderna de cunho expressivo. Contrária à arte de cunho conceitual, em diversos momentos de seu texto tece críticas aos happenings que então se faziam cada vez mais frequentes. Suas observações a este respeito são repletas de adjetivos pejorativos.

Traba defende, não sem contradições, o que chama de arte de resistência para a América Latina, uma arte que assuma sua independência dos padrões publicitários vigentes, de matriz, a seu ver, norte-americana. Contra

⁹ TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-70*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 136-137. Uma versão para o português foi publicada em 1977 pela Editora Paz e Terra mas se encontra esgotada.

a ditadura da tecnologia e a assimilação da arte ao puro signo, ela propõe uma estética que reafirme o poder de criação e de transformação da arte. Oferece como exemplos desse tipo de proposta renovadora e autônoma o trabalho artistas como José Luiz Cuevas (México) Fernando Szyslo (Peru), Alejandro Obregon (Colômbia), Ricardo Martinez (México). Contudo, como observa Aracy Amaral,

[Traba] teve terríveis contradições e isso confere bem a medida de sua dimensão humana, que a fez tão amada e respeitada quanto rejeitada. As idéias que teoricamente expunha não nos pareciam, com frequência, encontrar uma correspondência nos exemplos citados (é o caso, parece-nos de Fernando De Szyslo ou mesmo de sua defesa de Cuevas).¹⁰

De modo dicotômico, Traba estabelece uma oposição entre áreas abertas e áreas fechadas na América Latina. As áreas abertas compreenderiam as metrópoles de países francamente receptivos ao intercâmbio com o exterior, como Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro e Caracas e em que se observam “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”. Já as áreas fechadas, seriam compostas por países em que o contato é mais rarefeito, em que as estruturas de tradição, de cunho muitas vezes indigenista, ainda vigoram, como Peru, Colômbia, Equador. Em sua análise, deveria-se exaltar a “capacidade de mitificar, ou mitologizar, de arrancar a realidade nacional do subdesenvolvimento e transpô-

¹⁰ AMARAL, Aracy. “Marta Traba e o pensamento latino-americano”. Op. Cit., p. 28.

la a um nível mágico, mítico, ou puramente imaginativo” das áreas fechadas em função de sua capacidade de se colocar “acima da possível imitação de tarefas proposta pela sociedade altamente industrializada”:

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.¹¹

Não há de sua parte, porém, nenhum desejo de celebrar o exótico ou o “genuinamente” autóctone. O artista equatoriano Oswaldo Guayasamin é por ela duramente criticado. Guayasamin, afirma Traba, “faz com a pintura moderna de Equador o que os três grandes muralistas fizeram à mexicana: impõe o terror e estabelece uma ditadura estética, fora da qual não parece possível sobreviver”.¹² Ressalte-se que ela era claramente avessa à retórica e à estética “oficial” dos muralistas e procurava celebrar aqueles que, como Cuevas, souberam romper com os códigos visuais por eles impostos.

Por outro lado, ela denuncia com igual veemência o colonialismo estético dos EUA, responsável, a seu ver, por uma crescente homogeneização cultural da América Latina. Em sua opinião, “os acontecimentos mais significativos dos últimos anos provam a irrevogável

¹¹ TRABA, Marta. *Op. Cit.*, p. 99. Uma versão para o português foi publicada em 1977 pela Editora Paz e Terra mas ela se encontra esgotada.

¹² *Idem*, p. 89.

satelitização da arte nova latino-americana; a dominação das ideias artísticas norte-americanas foi autoritária e imbatível”.¹³

Dentro dessa perspectiva, ela não pouparia críticas ao que chamou de ditadura ou drástica discriminação Romero Brestiana a partir do Instituto Di Tella, bem como ao parque de diversões, de puros efeitos, em que se transformara a arte cinética na Venezuela dos anos 1960. 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”.¹⁴ Já a seção de artes visuais do Instituto Di Tella, criada em 1960, seria apontada como uma das grandes responsáveis por modificações abruptas da arte argentina, fazendo-a “queimar todas as etapas e passar do provincialismo irremediável (...) para um internacionalismo colérico”. O pop argentino, em sua opinião, era “um movimento que se caracterizou por sua dedicação ao espetáculo e sua paixão pelo escândalo que o confunde constantemente com intenções e situações do happening”.¹⁵ Venezuela, por sua vez, transformara-se em uma sucursal dos Estados Unidos:

Ao fim e ao cabo o cinetismo venezuelano, seus cultores, propulsores e descendentes, assim como os neoplásticos e minimalistas, correm atrás de uma imagem fria, irreal, e às vezes (não sempre) alucinante, de um mundo de ficção científica; nenhuma sociedade artística rendeu tal honraria, como a caraquenha, à técnica e aos experimentos destinados a aperfeiçoá-la.¹⁶

¹³ *Ibidem*, p. 143.

¹⁴ *Ibidem*, p. 132.

¹⁵ *Ibidem*, p. 194.

¹⁶ *Ibidem*, p. 190.

Sobre a Bienal de São Paulo, ela afirma:

A Bienal foi o primeiro e principal veículo de internacionalização da arte no continente, já que determinou a extinção das identidades e deslocou os valores artísticos da expressão até a compulsão. Salvo casos realmente excepcionais, como o grande prêmio de escultura à chilena Marta Colvin e à argentina radicada em Paris, Alicia Penalba, ou o prêmio menor ao colombiano Ramírez Villamizar, entre outros (...), os prêmios da Bienal foram assinalando, progressivamente, aqueles artistas suficientemente rápidos para metamorfosear-se com a moda e demonstrar assim sua agilidade para estar em dia.¹⁷

Para Traba, a décadas de 60/70 foram décadas de entrega, em que nossos artistas cederam aos apelos e promessas de uma arte da pura celebração do signo e de fácil leitura. A seu ver, “os acontecimentos dos últimos anos provam a irrevogável satelização da nova arte latino-americana; a dominação das idéias artísticas norte-americanas foi autoritária e imbatível”.¹⁸ Como observa Florence Bazzano-Nelson na introdução à reedição argentina do livro aqui analisado, “percebe-se um mercado ceticismo frente às novas pautas estéticas”, comparável, a meu ver, ao de Mário Pedrosa. Mas, de todo modo, continua a autora, “os erros de Traba foram mais interessantes do que os acertos de muitos críticos porque suas teorias continuam apresentando interrogações relevantes ao campo artístico e crítico da América Latina”.¹⁹

Apesar de todas as críticas proferidas à difusão e assimilação de uma estética pop no continente sul-americano, Traba, assim como Pedrosa, soube reconhecer

¹⁷ *Ibidem*, p. 198.

¹⁸ *Ibidem*, p. 143.

¹⁹ BAZZANO-NELSON, Florence. “Câmbios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”. In: *Ibidem*, p. 31.

o valor de experiências locais de “nacionalização do pop”, que se salvavam da tentação mimética ao se servir dos “signos nova-iorquinos” de modo crítico e agressivo, capaz de construir uma nova relação com a realidade circundante. Ambos os críticos continuariam a crer no poder revolucionário e estratégico das manifestações artísticas dos países em desenvolvimento, pois acreditavam que “abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germinava a vida”.²⁰

²⁰ PEDROSA, Mário. “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”. In: *Mundo, Homem, Arte em crise*. Op. Cit., pp. 339-340. Artigo publicado originalmente em 1975.

