

# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia



**UFPEL**



**UFRRJ** UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL  
DO RIO DE JANEIRO

  
**CEFET/RJ**

## **CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972**

**Presidente de Honra** (in memoriam) – Walter Zanini

### **Diretoria (2020-2022)**

**Presidente** – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

**Vice-presidente** – Neiva Bohns (UFPEL)

**Secretária** – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

**Tesoureiro** – Arthur Valle (UFRRJ)

### **Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)**

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

### **41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**

#### **Comissão Organizadora**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

#### **Comitê Científico**

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

#### **Imagem da capa**

Lydio Bandeira de Mello (1929 - ), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

#### **Diagramação**

Vasto Art

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

#### **Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios**

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

**CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte**

**CDD: 709.81**

# Entre resistências e assimilações: arte latino-americana em exposições nos EUA

*Elisa de Souza Martínez*, Universidade de Brasília  
<https://orcid.org/0000-0002-3018-1450>  
e-mail: [discursosutopicos@gmail.com](mailto:discursosutopicos@gmail.com)

## Resumo

Na década de 1980, projetos curatoriais buscavam, nos Estados Unidos, contribuir para a construção de um quadro plural e inclusivo, valorizando as contribuições de artistas latino-americanos e latinos em um cenário livre de estereótipos. Destacam-se as mostras *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (Indianapolis Museum of Art, 1987) e *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (The Bronx Museum of the Arts, 1988). A primeira resgatava artistas residentes e influentes na América Latina, enquanto a outra destacava a presença de artistas latino-americanos e latinos na cena artística estadunidense. Parte-se aqui de argumentos críticos para analisar a inserção da arte latino-americana na historiografia da arte estadunidense, assim como dos discursos curatoriais que se propõem a remover estereótipos consolidados por esta mesma historiografia.

**Palavras-chave:** arte latino-americana. exposições de artes visuais. discursos curatoriais. história da arte nas Américas.

## Abstract

In the 1980s, curatorial projects in the United States sought to contribute to the construction of a plural and inclusive framework, valuing the contributions of Latin American and Latino artists in a scenario free of stereotypes. The exhibitions *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (Indianapolis Museum of Art, 1987) and *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (The Bronx Museum of the Arts, 1988) stand out. The first rescued artists who lived and were influential in Latin America, while the other highlighted the presence of Latin American and Latino artists in the American art scene. This paper analyses a group of essays by art historians and curators engaged in establishing the presence of Latin American art in the historiography of American art, as well as refusing old stereotypes.

**Keywords:** Latin American art. exhibitions. curatorial discourses. art history in the Americas.

Há quase um século, Jaime Torres Bodet (1902-74), poeta e diplomata mexicano, tentou responder a uma provocação: “O que deve ser a arte americana?”, formulada pelos editores da *revista de avance*. Sua resposta, em 6 de setembro de 1928, ao que os editores da *revista* denominaram “preocupação americana” foi publicada em 15 de novembro do mesmo ano. Essa revista, publicada em Havana entre 1927 e 1930, era um fórum de discussões para intelectuais que viviam em países latino-americanos, e também na Europa e nos Estados Unidos. Com a provocação, seus editores buscavam estimular o debate em torno do que consideravam um problema de *alta política cultural*, que pudesse promover a superação de uma condição servil frente às tradições europeias.

Entre os temas debatidos na *revista de avance* encontra-se o da atribuição de qualidades nacionalistas a obras artísticas e literárias. Na visão de Torres Bodet, a arte americana não deveria sucumbir a “pequenos triunfos locais”, efêmeros, e renunciar à possibilidade de ser universal. Afinal, argumentava, o que se produz nas Américas sempre será americano. Defendia um modo de ser ambivalente: europeu e americano, simultaneamente, e argumenta em favor de horizontes universais para a arte das Américas. Segundo ele, não haverá arte americana enquanto esta não estiver inscrita na arte europeia. Ou seja, assim como se distingue na arte produzida nas Américas o elemento europeu, para que exista arte americana é necessário que esta seja parte de um repertório universal. Opõe-se aos fervorosos discursos que enaltecem especificidades nacionais ou regionais porque crê que tudo parece conjurar-se em sentido contrário ao da particularização. Destaca aspectos como a “velocidade das comunicações internacionais”, a “rápida penetração das culturas mais exóticas” e “o enfraquecimento acelerado da tradição colonial”, considerando este último o “pequeno e nebuloso refúgio da americanidade do espírito” que se enfraquece em decorrência do avanço de outra americanidade, a da máquina que rapidamente o devora. Assim, afirma, caminha-se em direção a uma “universalidade extrema”. Com ironia, afirma que o desafio de proclamar a existência de características comuns a manifestações de arte em todas as nações da América revelaria apenas “um excelente convite ao erro” e conclui a carta, cuja publicação é ilustrada com reproduções de uma pintura de Agustín Lazo e uma xilogravura de Gabriel Fernández Ledesma<sup>1</sup>, com a definição do que considera ser a atitude ideal do artista americano diante do europeu:

nem a submissão irreflexiva que mata, em quem a vê, toda a personalidade, nem muito menos a negação sistemática aconselhada por quem, exasperando-a furiosamente, queira construir, unicamente para o desfrute de sua própria ignorância, uma América sem contato com a tradição, nem portas abertas para a realidade atual. (TORRES BODET, 1928, p. 335).

---

<sup>1</sup> A escolha de obras desses dois artistas mexicanos complementa o argumento de Torres Bodet. Ambos se afastaram do que consideravam excessivamente didático e político na arte mexicana, sobretudo do muralismo mexicano.

## O fantástico

Algumas décadas mais tarde, Mari Carmen Ramírez descreve no artigo *Beyond the Fantastic: Framing Identity in the US Exhibitions of Latin American Art*<sup>2</sup> outro cenário, distante dos questionamentos com os quais Torres Bodet se debateu. O contexto analisado por Ramírez é o do denominado *boom* de exposições de arte latino-americana e *latino* nos Estados Unidos, na década de 1980. Na abertura do texto, Ramírez associa o *boom* ao aumento da população *latino* nos Estados Unidos. Comenta, em seguida, um aspecto paradoxal nas relações dos Estados Unidos com os demais países *ao sul da fronteira*: ao mesmo tempo em que persiste o fascínio por suas qualidades exóticas, mantém-se políticas de solapamento de suas soberanias por meio de intervenções, exploração de recursos, manipulação financeira e discriminação racial. Assim, o *boom* de exposições da década de 1980 pode ser visto como mais um aspecto na política neocolonial e por trás da aparência glamorosa, com muitos eventos ocorrendo em museus de primeira linha, há um emaranhado de fatores políticos e diplomáticos, incluindo estratégias para impedir a aproximação entre países cujos interesses ameaçam a hegemonia estadunidense e favorecer a conquista de mercados latino-americanos e *latino(s)*<sup>3</sup>. Nesse jogo, o desequilíbrio de forças entre as duas Américas, a do sul e a do norte, se reflete no tipo de interesse que cada uma destas áreas manifesta em relação à outra. No panorama descrito por Ramírez as exposições de arte latino-americana e *latino* refletem, em termos gerais, parâmetros diferenciados de profissionalismo e de qualificação acadêmica. Por outro lado, deficiências na prática curatorial<sup>4</sup> em exposições de arte latino-americana e *latino* são associadas à indisponibilidade de bibliografia em língua inglesa, o que contribui para a cristalização de estereótipos.

Com esse diagnóstico, Ramírez cita as contribuições de Shifra Goldman em artigo publicado em 1987<sup>5</sup> e propõe a elaboração de uma agenda efetiva para a década seguinte, a de 1990, que ultrapassasse as denúncias da política neocolonial que haviam predominado em projetos curatoriais, concentrando-se na análise de premissas ideológicas e conceituais. Para tanto, argumentava que é necessário reconhecer *quem* articula a identidade de latino-americanos e de *latino(s)*, tendo em vista que este papel havia sido ocupado por curadores estadunidenses. A moldura conceitual desses curadores os teria levado a recorrer a modos de expor que valorizam uma incompletude, ou uma falta: essa arte dos latino-americanos e

---

<sup>2</sup> O artigo foi publicado na revista *Art Journal*, vol. 51, n. 4, *Latin American Art* (Winter, 1992), p. 60-68. Mais tarde o artigo foi republicado em MOSQUERA, Gerardo (ed.) *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996, p. 229-246. Cito aqui a segunda publicação.

<sup>3</sup> Neste texto, ao usar a expressão *latino(s)*, refiro-me à expressão de identidade cultural utilizada nos Estados Unidos, que define o segmento da população que, embora residente neste país, tem antepassados em um ou mais países da denominada América Latina, incluindo Porto Rico.

<sup>4</sup> Considerando que essa prática é atividade necessária à realização de exposições em qualquer tipo de local.

<sup>5</sup> Shifra M. Goldman. "Homogenizing Hispanic Art". *New Art Examiner* (Washington, D.C.), v. 15, n.1, (set 1987) p. 30-33.

latinos é “meio europeia”, “meio moderna”, “meio desenvolvida”, “meio indígena”, etc.<sup>6</sup> Assim como Torres Bodet há algumas décadas, Ramírez situa a herança cultural da América Latina em seu passado colonial, inscrita e operante em parâmetros ocidentais. Em suas palavras: “(a) especificidade de seu ‘modo alternativo de ser ocidental’ reside na apropriação, na reciclagem ou na ‘retomada’ da cultura euro-estadunidense para responder às realidades latino-americanas, ou das populações de latinos nos Estados Unidos (RAMÍREZ, 1996, p. 231).”

Além de destacar para o leitor estadunidense aspectos que, em linhas gerais, podem facilitar o entendimento da heterogeneidade cultural que se apaga sob o rótulo de *latino-americano*, ou de *latino*, Ramírez afirma que o problema se origina na dissociação da produção artística de seu respectivo contexto sóciopolítico, ou na crença de que uma “vontade estética” individual possa se sobrepor os parâmetros da cultura. Também ressalta que, a partir dessa mesma crença, o papel dos curadores de exposições de museus é “prover contextos para a apresentação e a contemplação dos “mais puros impulsos poéticos e artísticos do indivíduo” (RAMÍREZ, 1990, p. 231), selecionando obras cuja qualidade estética transcende fronteiras culturais. Em resumo, os critérios de escolha acompanham padrões preordenados e preconcebidos do curador, conforme os interesses que representa e a bagagem que possui.

A importância do contexto para apresentação e contemplação de obras é evidente em exposições panorâmicas, sejam estas demonstrativas de um processo histórico evolutivo (temporal) ou de uma rede de relações sincrônicas que definem uma tendência transcultural ou trans-geográfica (espacial). Com um modelo, estruturam-se discursos curatoriais em categorias de evolução estética, geralmente inspiradas pela historiografia da arte ocidental, reunindo a produção artística dispersa no continente. Quando a expectativa de evolução prevalece, mantém-se na prática curatorial a dualidade nós/eles, em que o outro, colonizado, é classificado segundo o grau de autenticidade, que lhe é atribuído e, conseqüentemente, reduzem-se as manifestações artísticas latino-americanas ou *latino(s)* à condição de mera derivação.

Para demonstrar seu ponto de vista, Ramírez (1988, p. 234) analisa em seu ensaio três exposições, descritas como exemplos da “abordagem euro-estadunidense para a arte latino-americana e *latino*”: *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* - organizada pelo Indianapolis Museum of Art, em 1987; *Images of Mexico: The Contribution of Mexico to Twentieth-Century Art* - organizada pela Frankfurt Kunsthalle e apresentada nos Estados Unidos pelo Dallas

---

<sup>6</sup> A expressão é extraída do livro *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, de Néstor García Canclini (4 ed. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008). Nesse livro, a expressão “semi”, traduzida por Ramírez, refere-se a uma co-presença, simultânea e equitativa, de elementos antagônicos: europeu/índigena, tradicional/moderno, desenvolvido/primitivo, cosmopolita/provinciano. Entretanto, optei aqui por substituir “semi” pela palavra “meio”, não para amenizar o significado, como de “um pouco”, e sim para destacar o modo depreciativo e não equitativo com que essa co-presença pode ser nomeada em linguagem coloquial.

Museum of Art, em 1988; e *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* – organized by the Museum of Fine Arts, Houston, em 1988.

A primeira, na qual me detenho neste texto, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, é, na opinião de Ramírez, a que melhor exemplifica “a tendência ao reducionismo e homogeneização que permeia as representações da identidade latino-americana” (1990, p. 235). Acrescenta que nessa mostra a identidade “foi concebida como uma essência primal, a-histórica e instintiva”, algo que se articula em torno da dicotomia latino-irracional/europeu-razional. Inicialmente concebida para o Museu de Arte de Indianápolis, a exposição também percorreu outros museus<sup>7</sup>. Seu objetivo central era apresentar de modo didático e coeso um pequeno grupo de referências no panorama artístico da América Latina ao longo de quase sete décadas. Segundo os curadores, Holliday T. Day e Hollister Sturges (1987, p. 10), a exposição explora “um dos mais poderosos modos de expressão na cultura latino-americana, o *fantástico*”, cujas raízes se encontram em uma história compartilhada: fé católica; passado colonial; heranças pré-colombianas e africanas; instituições políticas em permanente mudança; lutas por independência política, econômica e cultural da Europa e dos Estados Unidos; e, finalmente, seus isolamentos dos centros da cultura ocidental. Na visão dos curadores essas são “forças culturais” determinantes do fantástico na América Latina, temas que estruturaram a escolha de artistas e obras.

Além de partir de pressupostos conceituais que hoje são inoperantes, dos quais destaco a descrição da herança colonial na América Latina restrita apenas a influências dos países ibéricos, os curadores afirmam no Prólogo do catálogo que a mostra resgatava a arte produzida na América Latina de um período de pouca visibilidade. Apresentavam um panorama da produção de três gerações de artistas<sup>8</sup>, tendo o fantástico como essência nativa, representadas por vinte e nove artistas residentes na América Latina. O fantástico é o lugar latino-americano na *cultura ocidental*. Ainda no Prólogo, a parte mais polêmica do texto é a afirmação de que existem na escrita da história e da crítica de arte da América Latina posturas que diferem das *do norte*, sendo estas as *científicas* e as outras *emocionais*. Segundo o texto, o crítico latino-americano “não considera necessário ser sempre tão científico quanto o crítico norte-americano” (DAY e STURGES, 1987, p. 11). Esse julgamento talvez explique a escolha do texto de abertura, assinado por Edward Lucie-Smith, e a posição periférica que ocupam, como se compusessem um tipo de apêndice, os textos críticos de autores latino-americanos, citados no índice sob a categoria geral *Another View*: Damián Bayon<sup>9</sup>, Aracy Amaral, Raquel Tibol, Marta Traba, Miguel Rojas-Mix, Alfredo Boulton, Jorge Alberto Manrique, Guido Castillo,

---

<sup>7</sup> Museu de Arte de Indianápolis: de 28 de junho a 13 de setembro de 1987, The Queens Museum: de 10 de outubro a 6 de dezembro de 1987, Center for the Fine Arts: de 15 de janeiro a 4 de março de 1988, e Centro Cultural Arte Contemporâneo: de 25 de março a 22 de maio de 1988.

<sup>8</sup> Representando o Brasil, foram selecionados os artistas: Tarsila do Amaral, Antonio Henrique Amaral, Siron Franco, Alex Vallauri e Waldemar Zaidler.

<sup>9</sup> O título do capítulo é *Another View* – by Damián Bayon and Latin American writers.



Fermín Fèvre, Clara Diament Sujo, Roberto Pontual, Carlos Fuentes, J.C. Cobo Borda, Angel Kalenberg, José Pierre, Roberto Guevara, Teresa del Conde, Carlos Rodríguez Saavedra, Edward L. Shaw, Susana Torruella Leval, Gerardo Mosquera Guillermo Sepúlveda, Jayme Maurício, Rosa M. Brill, Myrna Soto, Laura Buccellatto, Enrique García-Gutiérrez, Sheila Leirner, Leila Driben e Marcelo Levy.

## O espírito

De 29 de setembro de 1988 a 29 de janeiro de 1989 foi realizada a exposição *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. Organizada por The Bronx Museum of the Arts, em Nova York (EUA), a mostra foi acompanhada de catálogo editado em inglês e em espanhol, bem como de uma programação de mesas redondas. Segundo o diretor do museu, Luis R. Cancel, na Introdução do catálogo, o projeto tinha como objetivos: documentar e examinar a participação de artistas latinoamericanos na vida cultural dos Estados Unidos por um período de cinquenta anos; demonstrar que a participação latino-americana tem bases amplas e inclui contribuições de artistas que geralmente não são mencionados por críticos e historiadores estadunidenses; e registrar e evidenciar a atividade cultural de artistas portoriquenhos, na qualidade de latino-americanos, tanto na ilha quanto no território continental estadunidense.

No mesmo texto, Cancel adverte que o livro não é uma obra de referência, definitiva ou completa. A ressalva é pertinente, tendo em vista que temas de menor valor na historiografia da arte estadunidense, como *arte latino-americana* ou *latino*, são geralmente apresentados em visões panorâmicas, como o livro *Latin American Art of the 20th Century* de Edward Lucie-Smith, o mesmo autor do texto no catálogo de *Art of the Fantastic*, com uma narrativa excessivamente reduzida e linear do panorama artístico da América Latina até 1990. A proposta curatorial parte de um objetivo integrador, considerando que não se trata de explicitar o elemento exótico enxertado na historiografia da arte dos Estados Unidos, mas sim de reparar um apagamento, nos termos em que Rodney William o define<sup>10</sup>. Talvez essa proposta de articulação possa justificar a maneira oscilante com que o curador emprega as expressões *Latin American Art* e *Hispanic Art*, como se fossem intercambiáveis.

A primeira questão explicitada na Introdução são os contornos, e os sentidos, do termo *presença* no discurso curatorial-institucional. Um levantamento inicial revela que milhares de artistas latino-americanos expuseram nos Estados Unidos de 1920 a 1970. Quais seriam os mais determinantes da *presença* latino-americana? Segundo Cancel, definiu-se um critério geral de seleção: cada artista incluído na mostra teve uma trajetória profissional longa e consistente nos Estados Unidos, com diversas exposições, convites para realizar trabalhos

---

<sup>10</sup> Para desenvolver o debate, proponho a leitura do livro *Apropriação Cultural*, de Rodney William, que integra a série *Feminismos Plurais*, coordenada por Djamila Ribeiro (São Paulo: Editora Jandaíra, 2020).

comissionados, bolsas e prêmios, resenhas críticas publicadas na mídia, etc. Anita Malfatti foi excluída, pois esteve nos Estados Unidos antes de 1920.

O catálogo indica seis “grupos estilísticos” ou, categorias, que correspondem a diferentes capítulos: *Mexican and Mexican American Artists: 1920-1970*, autoria de Jacinto Quirarte; *The Special Case of Puerto Rico*, autoria de Marimar Benítez; *Constructivism and Geometric Abstraction*, autoria de Nelly Perazzo; *New York Dada and New World Surrealism*, autoria de Lowery S. Sims; *The United States and Socially Concerned Latin American Art*, autoria de Eva Cockcroft; *The Latin American Presence*, autoria de Félix Angel, subdividido em *Part 1: The Abstract Spirit*, e *Part 2: Reality and Figuration*; e “*Magnet – New York*”: *Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art*, com autoria de Carla Stellweg.

Com essa estrutura, pretende-se encorajar um debate de historiadores e críticos de arte para que compreendam que a produção latino-americana não se restringe à aplicação de cores fortes, gestualidade violenta, ou, ainda, à representação de temas nativistas ou folclóricos. Cancel propõe a seus colegas de ofício, historiadores da arte e curadores, incluir o trabalho de artistas latino-americanos ao abordar “tópicos formalistas” e, também, romper com a noção anterior de que a arte latino-americana apresenta uma natureza monolítica. Para tanto, a mostra e seu catálogo fornecem dados históricos e empregam-se categorias como *abstrato* e *figurativo* para conseguir mapear a diversidade que se distribui em cinquenta anos de produção artística.

Por um lado, o marco inicial, 1920, é justificado pela importância da produção artística mexicana, sua internacionalização. O limite, 1970 é apresentado como o início de um período de grande diversidade de proposições artísticas, bem como de protagonistas, difícil de ser mapeada. Entretanto, a partir de 1970 existe um tipo de crítica institucional direcionada por artistas de diferentes países da América Latina e, até mesmo, de Porto Rico, que os aproxima. Por ter sido realizada ao final da década de 1980, *Latin American Spirit* poderia ter incluído a produção artística da década anterior. Para tanto, teria que destacar conteúdos políticos, contestadores, e não apenas formais.

Cancel insere algumas referências para situar o leitor em face da inexistência de um estilo unificador e englobante para a arte latinoamericana, refutando a imagem estereotípica de um colorido desgovernado em pinceladas enérgicas, assim como representações de temas folclóricos. Para ilustrar a dificuldade em introduzir a obra de artistas latino-americanos que simplesmente tem origem em contextos que são desconhecidos de intelectuais e público estadunidenses, cita o caso de Amílcar de Castro, cujas obras passaram a ser consideradas, equivocadamente, *derivativas* da obra de outros artistas europeus e estadunidenses atuantes no mesmo período. O problema da derivação, quando associado à obra de um artista latino-americano, é visto, lembra-nos Cancel, como traço de submissão e dependência. Em seu diagnóstico, comenta, como Ramírez, que no lugar de uma bibliografia que fundamenta a apreciação de contextos

nacionais ou regionais há um predomínio de monografias de artistas latino-americanos de destaque no mercado de arte internacional.

A visão crítica, amplamente explorada pelos autores dos textos que compõem o livro-catálogo, parte da constatação de que há nos Estados Unidos a ideia preconcebida de que a história cultural da América Latina ainda não entrou no século vinte. Ou, se entrou, permanece estagnada nas propostas estéticas das vanguardas históricas europeias. Os nomes recorrentes de artistas latino-americanos mais citados são elencados no texto de Cancel, com a explícita expectativa de que a exposição no Bronx Museum possa contribuir para sua ampliação: *los tres grandes* - David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Diego Rivera, frequentemente citados como entidade unificada; Joaquín Torres-Garcia; Roberto Matta; Wilfredo Lam; Rufino Tamayo; Fernando Botero; e Frida Kahlo.

A exposição ilustra o que se denomina “natureza cíclica da fascinação estadunidense com a América Latina”, inserindo-se também no *boom* descrito por Goldman e Ramírez. Dos temas estruturantes, ou estilos estruturantes para o discurso curatorial da mostra de 1988 no Bronx Museum, destaco “*The United States and Socially Concerned Latin American Art*”, apresentado em texto de Eva Cockcroft. Inicialmente, a autora denuncia dois estereótipos recorrentes associados à América Latina: multidões marchando e revolução. Analisa, em seguida, a influência que *los tres grandes* muralistas mexicanos exerceram sobre a produção dos artistas das Américas no período entre guerras, que se contrapõe à predominância do abstracionismo como *estilo internacional*.

Para compreender o apelo do muralismo mexicano naquele momento é necessário ter em consideração a presença de Rivera no grupo cubista, em Paris. Em 1916, Diego Rivera participa em Nova York de uma exposição na Modern Gallery, acompanhado de Cézanne, Van Gogh, Picasso, Picabia e Braque. Esse prestígio se reflete na realização de sua exposição individual no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY), a segunda desde sua inauguração. Nesse contexto, o muralismo mexicano apresentava um exemplo de pintura de vanguarda nacionalista, a serviço de preocupações sociais. Por sua vez, ainda que não buscassem uma revolução profunda na consciência popular, os artistas estadunidenses vivenciavam um tipo de isolamento no período subsequente à Primeira Guerra Mundial, que se intensificou com a Depressão da década de 1930, e passaram a usar a arte também como ferramenta de crítica social. Desse modo, a assimilação de influências da arte mexicana lhes permitiu “preencher um vácuo cultural e ideológico” (COCKCROFT, 1988, p. 185). O fascínio estadunidense pelos *comunistas* mexicanos foi intenso até 1934, reverberando por várias décadas até ressurgir com maior intensidade nas obras de *Chicanos* da Califórnia, do Texas e do Novo México que, desde o final da década de 1960, se apropriaram do dinamismo das composições de Siqueiros para transmitir mensagens de valorização de identidade étnica.

Na década de 1940, a passagem do Realismo Nacionalista para a Abstração foi marcada nos Estados Unidos pelo distanciamento da pintura de conteúdo

social, a mesma que parece ainda nutrir estereótipos da arte latino-americana. Naquele período, três pintores realistas latino-americanos marcaram presença na cena artística de Nova York: Héctor Poleo, da Venezuela; Mario Carreño, de Cuba; e Antonio Berni, da Argentina. Diferentemente de seus antecessores, esses artistas se dedicavam a estudos técnicos, sem preocupações ideológicas. Também nesse período, os mexicanos passaram a se autodenominar *nacionalistas* e não mais *políticos*<sup>11</sup>, dedicando-se à representação de temas tradicionais e à busca de referências à arte popular. No mesmo período, destaca-se o modo como Portinari “foi ao menos indiretamente afetado” (COCKCROFT, 1988, p. 191) pelo muralismo mexicano, embora “intocado pela propaganda”, como afirmou Robert C. Smith (1940 apud COCKCROFT, 1988, p.191). Visto como o equivalente brasileiro de Rivera, sua obra, como a de Rufino Tamayo, pertence ao tempo em que a segunda geração de muralistas amplia suas atividades e, gradualmente, se afastava da crítica aos sistemas políticos e econômicos, confrontando-se com o crescente prestígio atribuído à abstração.

### **Avance e conclusão?**

É a partir do início da década de 1980, quando ocorre o *boom* de exposições sobre arte latino-americana descrito por Goldman e Ramírez que os movimentos de arte coletiva conquistam visibilidade ao executar obras em espaços públicos que veiculam mensagens sociais e políticas, resgatando uma herança muralista, expressionista, experimental e de valorização de identidades marginalizadas. E, mais uma vez, um novo panorama se abre. Outras exposições, além das que foram citadas neste texto, compõem um amplo horizonte histórico-crítico que busca responder, finalmente, a pergunta: “O que deve ser a arte americana?”, formulada pelos editores da *revista de avance*<sup>12</sup> há quase um século.<sup>13</sup>

### **Referências**

TORRES BODET, Jaime. *Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?. revista de avance*, La Havana, Cuba, v. 3, n. 28, 313-315, 335, set. 1928).

CANCEL, Luis R. “Introduction”. In: THE BRONX MUSEUM OF THE ARTS. *The Latin American Spirit, The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. New York: Bronx Museum of the Arts/, 1988. Catálogo de exposição. p. 7-11.

COCKCROFT, Eva. The United States and Socially Concerned Latin American Art. In: THE BRONX MUSEUM OF THE ARTS. *The Latin American Spirit, The Latin American Spirit: Art*

---

<sup>11</sup> Cabe aqui destacar que esta é uma afirmação superficial, apoiada na leitura do texto de Eva Cockcroft. Assim como essa autora, gostaria de sinalizar aqui que a afirmação resume um panorama muito amplo, em que o termo nacionalista é analisado. Advirto o leitor que essa ressalva é objeto de outro texto em elaboração.

<sup>12</sup> Ver o editorial assinado por Francisco Ichaso (1929).

*and Artists in the United States, 1920-1970*. New York: Bronx Museum of the Arts, 1988.  
Catálogo de exposição. p. 184-211.

DAY, Holliday T; STURGES, Hollister. *Prologue*. In: \_\_\_\_\_ (ed.) *Art of the Frantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianapolis, Indiana: Indianapolis Museum of Art, 1987. p. 10-11.

ICHASO, Francisco. *Balance de una indagación. revista de avance* , La Havana, Cuba, v. 4, n. 38, 258-265, set. 1929).

RAMÍREZ, Mari Carmen. *Beyond the Fantastic: Framing Identity in the US Exhibitions of Latin American Art* . In: MOSQUERA, Gerardo (ed.) *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996. p. 229-246.

**Como citar:**

DE SOUZA MARTÍNEZ, Elisa. Entre resistências e assimilações: arte latino-americana em exposições nos EUA. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 824-833, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.  
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.065>  
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>