

Martins versus Mondrian. Uma história da história. Arte na América Latina/ Martins versus Mondrian. A history of history. Art in Latin America

*Julia Buenaventura*¹

RESUMO

Este artigo percorre a história da história da arte da América Latina no século 20. Os caminhos que construíram suas narrativas, a seleção das obras e artistas que participaram dessa história e as mudanças naquilo que antes era chamado “gosto” e hoje é denominado “cânone”. Assim mesmo, o texto aborda a transformação da história conforme o presente, isto, especificamente através da referência à doação da coleção Cisneros ao MoMA de Nova York em 2016, coleção que leva um paradigma abstrato-geométrico, que transforma profundamente a concepção e categorização da história da arte do continente no que refere ao século 20.

PALAVRAS-CHAVE: História da arte na América Latina; Crítica de arte; Coleccionismo.

ABSTRACT

This article traces the history of Latin American art history in the 20th century. The paths that have built its narratives, the selection of works and artists that participated in this history and the changes in what was previously called "taste" and today is called "canon". Also, the text addresses the transformation of history according to the present, specifically through the reference to the donation of the Cisneros collection to the MoMA in New York in 2016, a collection that takes an abstract-geometric paradigm that profoundly transforms the conception and categorization of history of the continent's art in the 20th century.

KEYWORDS: History of art in Latin America; Art criticism; Coleccionism.

1

A história é conhecida. Em 1943, Maria Martins e Piet Mondrian têm uma mostra conjunta na Valentine Gallery de Nova York. Uma exibição não muito grande, mas cujas telas e esculturas hoje valeriam uma fortuna. Porém, na

¹ **Julia Buenaventura** (Bogotá, 1977) Crítica e historiadora da arte com foco na América Latina. Doutora em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Brasil, 2014 (Fapesp) e Mestre em História e Teoria da Arte e da Arquitetura da Universidade Nacional de Colômbia, 2007. Entre 2016 e 2018, desenvolveu uma pesquisa comparativa sobre as diferentes histórias da arte na América Latina no século XX, na ECA-USP (Bolsa CAPES). Atualmente é professora na Universidade de Los Andes (Bogotá). Seu livro “Polvo eres. El correr del tiempo en María Elvira Escallón” foi publicado pelo Ministério de Cultura de Colômbia em 2015.

ocasião, enquanto Martins vendeu todas as suas obras, Mondrian não conseguiu fechar um só negócio, sendo obrigado a levar todo o conjunto de sua produção de volta para casa. Diante do desastre, Martins se posiciona: compra a Broadway Boogie Woogie de Mondrian pela soma de 800 dólares e, uma vez com ela nas suas mãos, bate a porta do MoMA, oferecendo-a como doação. A instituição nega-se a receber o presente. Martins, que era teimosa, liga para os seus amigos diplomatas, movimenta seus contatos e consegue finalmente que o MoMA aceite a tela, hoje uma de suas obras mais prestigiadas.

É curioso como depois a situação mudou, as esculturas de Maria Martins ficaram guardadas, enquanto o Mondrian, adquirido pela artista, foi constantemente exposto e visitado. Porém, em meados desta década, Luís Perez-Oramas, curador da seção de arte latino-americana do MoMA entre 2003 e 2017, conseguiu reunir as obras de Martins e Mondrian em uma mostra; uma sala em que o bronze e as formas orgânicas de *O Impossível*, voltaram a se encontrar com a geometria e as cores primárias do *Broadway Boogie Woogie*.

A imagem das duas obras juntas é instigante. De um lado, pela história que envolve; de outro, porque revela um estereótipo: a arte europeia e norte-americana é abstração geométrica, enquanto a arte latino-americana é representação orgânica. Eles seriam Malevich, enquanto nós seríamos Frida, eles seriam Mondrian enquanto nós seríamos Maria Martins.

Esse estereótipo tem dado uma profunda virada durante os últimos anos, período em que a arte da América Latina tem assumido o papel da abstração geométrica da segunda metade do século XX, uma nova “identidade” impossível de se prever nas décadas de 70 e 80. A arte da América Latina assumiu um novo passado, uma nova configuração. A doação de um conjunto de mais de 100 obras de América Latina ao MoMA de Nova York feita pela Coleção Cisneros em 2016, está sendo fundamental na configuração dessa “nova” história. Uma muito mais geométrica do que orgânica, e muito mais centrada no Brasil do que no México. De fato, pode-se dizer que o Brasil, com o movimento Neo-concreto à frente, é essencial para essa reconfiguração, enquanto o México, nem sequer faz parte do cardápio de países que integram a nova presença da América Latina no MoMA.

Isto pode parecer isento de curiosidade para alguém que desconheça a história da arte na América Latina; refiro-me a uma presença enorme do Brasil e

uma presença minúscula, ou melhor, uma não-presença do México. É como se escrevêssemos uma história do século XX que não menciona a II Guerra Mundial. A história da arte da América Latina em termos de uma modernidade do século XX, começa pelo Muralismo Mexicano, isto é, por Rivera, Siqueiros e Orozco, e sua grande influencia em toda a juventude dos anos 30 e 40, desde Berni na Argentina até Debora Arango na Colômbia, passando por Portinari e Segall no Brasil, entre tantos e tantos outros. Fazer, reconstruir uma nova história da arte na América Latina (ainda se somente da segunda metade do século XX), sem incluir o México, é uma postura específica e não uma coincidência.

A doação da coleção Cisneros ao MoMA propõe uma nova história que envolve vários questionamentos. Primeiro, se a arte da América Latina entra numa linha de história da arte ocidental? Segundo, se faz parte de uma arte ocidental, haveria alguma característica particular nela? E terceiro, como muda a liderança dos diferentes países nessa história?

Assim, uma olhada sobre como se configurou a história da arte no continente durante os últimos 60 anos, torna-se imprescindível.

2.

As histórias panorâmicas da arte latino-americana moderna e contemporânea, podem ser divididas em dois grupos: o primeiro com seu núcleo na década de 1970, escrito principalmente em língua espanhola para um público do continente; o segundo, dos anos 80s e 90s, escrito ou publicado em inglês para um público anglo-saxão. Além da diferença nas línguas, entre esses dois conjuntos há uma distância enorme, pontos de vista diversos que alteram o objeto de estudo, particularmente no que refere as formas de periodização, os critérios de seleção de obras e artistas, e as relações estabelecidas entre a produção latino-americana e a europeia ou estadunidense.

O primeiro período – década de 70 –, envolve um ambiente político². A constituição do passado abria o caminho para a construção do futuro,

² No artigo publicado em 1996, "Historia da arte moderna na América Latina (1780-1990)", Aracy Amaral escreve sobre o começo dessa primeira etapa: "O verdadeiro início da vontade de abordagem da criação artística na América Latina por especialistas de nosso continente nasce, precisamente, de resolução da Conferência Geral da Unesco em Paris, em 1966, quando se definiu o projeto de estudo das culturas latino-americanas a partir de sua literatura e suas artes".

pois se conseguíamos a independência cultural frente a Península Ibérica e a Europa, teríamos as raízes suficientes para construir, no futuro imediato, a independência econômico-política frente aos Estados Unidos. Essa conjuntura foi rica em discussões, pesquisas, viagens e troca de conhecimento entre os autores do continente. Quatro dos principais nomes desse primeiro período são: o argentino Damián Bayón quem, junto com Jorge Romero Brest, fundou a revista *Ver y Estimar*; Marta Traba, argentina radicada na Colômbia, correspondente da mesma revista, e quem teve duas fases: a inicial associada com a defesa da abstração, e uma segunda etapa envolvida com um programa de independência cultural de América Latina. Juan Acha, peruano radicado no México, marxista, cujo foco estava na elaboração de uma história social das artes do continente. E os brasileiros Aracy Amaral e Frederico Morais, cujo trabalho tem sido fundamental na articulação da história da arte do Brasil no século XX e na construção de pontes com os países hispânicos, como é visível na proposta de uma Bienal de Arte Latino-americana (1978) e a abertura da cátedra "Arte contemporânea na América Latina: do problema de identidade" (1984 -1990), na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo.

Essa constelação de críticos-historiadores está, por sua vez, relacionada com outros intelectuais da América Latina. De uma parte, prossegue o trabalho dos críticos imediatamente anteriores; o já mencionado Jorge Romero Brest, argentino, fundador de *Ver y Estimar* e diretor do emblemático Instituto Torcuato Di Tella em Buenos Aires, e Mário Pedrosa, brasileiro, quem articulou o Museu de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo em suas primeiras edições³.

Ente os autores mencionados, os livros que se encarregaram de construir uma visão panorâmica das artes produzidas na América Latina no século XX, são: de Damián Bayón, o mencionado *Aventura plástica en Hispanoamérica* (1974) e *Historia del arte hispanoamericano*, vol. 3 - sec. XIX e XX (1987). De Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* (1977) e uma publicação póstuma intitulada *Arte de América Latina 1900-1980* (1994). De Juan Acha, *Arte y sociedad en América Latina*

Aracy Amaral, *Textos do trópico de Capricórnio - Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 129.

³ De fato, esses dois críticos, Romero Brest e Pedrosa, foram fundamentais na transformação das artes da primeira para a segunda metade do século, no que se refere ao questionamento da figuração e da obra de arte como objeto.

(1978). E nesse período específico, de Aracy Amaral, encontramos uma série de artigos publicados em diferentes meios, que vão ser coletados no livro *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer* (1982).

Do mesmo modo, entre as coletâneas de autores, são fundamentais dois volumes realizados por Bayón: o primeiro publicado em Cidade de México, em 1974, intitulado *América Latina en sus artes*, o segundo, publicado em Madrid, em 1985, produto de uma exposição jamais realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, intitulado *Arte moderno en América Latina*. Por sua vez, é necessário lembrar o segundo volume dos *Textos do trópico de Capricórnio - Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*, de Aracy Amaral, livro que empresta uma ajuda enorme para compreender como foi construída a história da arte no continente, pois em artigos da época, a autora expõe a trajetória desse empenho; além de apresentar relatos de primeiríssima mão sobre Marta Traba, Damián Bayón e Mário Pedrosa.

Finalmente, antes de entrar no segundo segmento das histórias panorâmicas da arte na América Latina no século XX, é preciso mencionar o livro do historiador Leopoldo Castedo, *History of Latin American Art and Architecture- From Pre Columbian Times to the Present*, escrito em espanhol, mas publicado pela primeira vez em inglês, em Nova York, 1969. Nascido na Espanha, Castedo naturalizou-se chileno, chegando a esse país no legendário Winnipeg, navio que Pablo Neruda usou para, com ajuda do governo de Chile, resgatar mais de 2000 espanhóis exiliados pela ditadura de Franco. Castedo conheceu profundamente o continente americano e sua pesquisa foi referência para os historiadores da geração mencionada.

O seguinte grupo de histórias panorâmicas pode ser denominado como V Centenário, pois encontra seu eixo, de uma ou outra forma, no aniversário, em 1992, dos 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo às Antilhas. Data singular pois foi mais rejeitada do que comemorada pelos hispano-americanos, porém, que levou a propor várias exposições e publicações panorâmicas sobre o continente tanto no Estados Unidos quanto na Europa. Os principais textos panorâmicos desse V Centenário, são: em 1989, o livro de Dawn Ades produto da referida exposição na Hayward Gallery, com o mesmo título: *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, publicado em Londres pelo South Bank Center; em 1993, *Latin American Art of the 20th Century*, de Edward Lucie-Smith,

publicado pela editorial Thames and Hudson, também de Londres; e, em 2001, de Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century art of Latin America*, editado pela Universidade de Texas, nos Estados Unidos.

Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980 (1989) de Dawn Ades é um texto de referência, e um dos poucos materiais sobre o tema publicados em inglês, espanhol e português⁴. Todos os capítulos foram escritos por Ades, com exceção de um sobre os artistas viajantes do século XIX de Stanton L. Catlin – texto excelente – e outro escrito por Guy Brett sobre arte abstrata da Venezuela e o Brasil. Desde a introdução, o livro anuncia o interesse de apresentar a arte latino-americana a um público europeu, objetivo esse que parece incidir na realização de uma periodização feita com antecedência, a do velho continente. Dessa forma, Ades começa sua história do século XIX procurando quadros de estilo neoclássico sobre a Independência – se David pintou Napoleão, vamos procurar alguém que pintasse Bolívar. Porém, a autora só se depara com retratos de qualidade duvidosa – pois era inexistente qualquer neoclassicismo nos países andinos nesse momento –, então, sem encontrar outro caminho, apresenta-os como documentos históricos e não como obras de arte. A consequência é que muitas vezes, o texto não entra no problema da arte porque está analisando documentos históricos, mas também não assume uma abordagem da história política, econômica e social, porque está discorrendo sobre arte. O que gera uma espécie de paradoxo, pelo demais bastante comum na abordagem da história da arte em nosso continente.

Twentieth-century art of Latin America (2001) de Jacqueline Barnitz, aluna de Leopoldo Castedo e autora que ministrou durante várias décadas a aula sobre arte latino-americana na Universidade de Texas, conta com uma ampla base de pesquisa e um sólido leque de análise sobre obras e artistas do continente. De fato, trata-se do texto de autor único mais completo que existe sobre o tema. Porém, é preciso notar que Barnitz se centra no México, fato que deve-se à proximidade geográfica; a autora está no Texas, e ao peso que México tem nessa história.

⁴ As capas das três edições do livro de Ades revelam o interesse de cada público receptor e as mudanças do gosto. De fato, parecem três livros distintos. Assim, na edição original de 1989, (EM) língua inglesa, a capa é um quadro típico do século XIX, na publicação em espanhol, do mesmo ano, é um Frida Kahlo, e no livro em português, de 1997, é uma obra abstrata de Sérgio Camargo.

As histórias de Barnitz e de Ades são muito interessantes desde o ponto em que conseguem realizar um panorama, mas sempre com uma periodização externa e com referentes estranhos. Em resumo, trata-se de autores que conseguem enxergar o bosque como conjunto por se encontrarem longe, mas não conseguem atingir a particularidade das árvores, suas diferenças.

Com respeito a primeira e segunda geração de historiadores, a primeira própria da América Latina, a segunda de fora do continente, Aracy Amaral afirma:

Existem hoje em dia dois tipos de bibliografia artística sobre América Latina: uma, aquela realizada ao longo das últimas décadas, com dificuldade e esforço tenaz por parte de investigadores independentes e universidades de todo o continente; outra, que está surgindo nos últimos dez ou quinze anos, se muito, por parte de museus e críticos europeus e norte-americanos, sobretudo anglo-saxões [...] uma fonte bibliográfica um tanto perversa para os historiadores de arte dos países deste continente, uma bibliografia sintética, equivocada e com desconhecimento de causa na maior parte dos casos, mesmo para os investigadores estrangeiros interessados nas artes do continente.⁵

De qualquer forma, tratou-se de uma segunda onda de historiografia contestada por vários autores latino-americanos, que questionaram o clichê da identidade e, sobretudo, o caráter superficial desses panoramas abrangentes. Desde então, foram gerados textos ou exposições mais interessados em constituir vínculos entre as produções dos diversos países do continente, do que em redigir uma História com maiúscula de sua trajetória artística. Gerardo Mosquera organizou o volume *Beyond 'the fantastic'* (Londres, 1995); Luís Camnitzer propôs “Una genealogía del arte conceptual latino-americano” (1997)⁶ e Mari-Carmen Ramírez curou duas exposições, cujos catálogos abrem a possibilidade de compreender os vínculos entre diversos movimentos do século XX nos países de América Latina; estou me referindo a Heterotopias, em 2000,

⁵ Aracy Amaral, em *Textos do trópico de Capricórnio - Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 128-129.

⁶ Artigo que, na década seguinte, se converteria em um livro completo, *Didáctica de la liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*, 2009. Texto cuja peculiaridade está fundamentalmente em propor uma periodização própria e construir referentes latino-americanos como o professor de Bolívar, Simón Rodríguez, cuja obra é tão fundamental quando desconhecida em nosso continente.

e *Inverted Utopias*, em 2004⁷. Neste conjunto é possível incluir o livro *Latin American Art in the Twentieth Century* (1996), editado por Edward Sullivan, e que reúne um leque de historiadores, críticos e curadores entre os que se encontram Ivo Mesquita, Gerardo Mosquera e Rina Carvajal. O livro assume a história da arte na América Latina por países, incluindo um novo capítulo: “Arte Chicano”, conjunto que na década seguinte aparecerá sob o nome de “Arte Latino”, e que dá conta da comunidade imigrante de origem hispana nos Estados Unidos.

Na frente dessa resposta, é preciso assinalar que foi uma reação com textos excelentes, mas redigida em inglês ou publicada fora do continente, de forma que América Latina voltava a ficar à margem da construção de sua própria história. Com efeito, o interesse por histórias panorâmicas da arte latino-americana escritas por latino-americanos foi se dissolvendo até ficar, de alguma forma, em mãos do MoMA de Nova York como mencionava no começo deste texto.

3.

Num debate de 2014, Gabriel Pérez-Barreiro --curador geral da coleção Cisneros e curador da 33ª Bienal de São Paulo--, pergunta a vários críticos de arte: “A abstração é o novo muralismo?”⁸ Questionamento que revela o direcionamento para onde está apontando a nova história. História que vai se reconfigurando através de curadorias e coleções que, neste momento, realizados mais por investimentos privados do que por ações públicas. Falta muito a escrever sobre a doação da coleção Cisneros. Por enquanto vamos ver quem vira ícone da arte latino-americana, se alguém como Maria Martins com suas formas orgânicas ou Lygia Clark com seus planos geométricos. Isso não tem importância --gosto tanto de uma quanto de outra--, mas a forma de se escrever a história, quais os artistas e que eixos conformam nosso passado, é

⁷ Ainda sem se tratar de uma história, é preciso mencionar o projeto, iniciado em 2002, organizado por Mari-Carmen Ramírez: “Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art”, do International Center for the Arts of the Americas, Departamento de Arte Latino-Americana do Museu de Artes, de Houston. Projeto que oferece um extenso arquivo de fontes primárias na web para consulta aberta, e que hoje conta com mais de 5.000 textos, assim como o livro intitulado *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*

⁸ Ver: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/¿la-abstracción-es-el-nuevo-muralismo> (Última consulta: 11.09.2018)

fundamental para compreender já não o que aconteceu, mas aquilo que está acontecendo. Em fim, toda história revela a configuração do presente.

REFERÊNCIAS:

ADES, Dawn. *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980* (contribuições de: L. Guy Brett, Stanton Loomis Catlin, and Rosemary O`Neill). Londres: South Bank Centre, 1989. Tradução ao espanhol: *Arte en Iberoamérica 1820-1980*. Madri: Ministerio de Cultura, 1990. Tradução ao português: *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1997.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1982.

_____, *Arte para quê? A preocupação social na arte*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

_____, *Textos do trópico de Capricórnio - Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.

BARNITZ, Jacqueline. *Twentieth – century art of Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2001.

BAYÓN, Damián (Relator). *Aventura Plástica de Hispanoamérica*. México: FCE, 1974.

_____. *El Artista Latinoamericano y su Identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

_____. (ed.), *Arte Moderno en América Latina*. Madrid: Taurus, 1985.

_____. *Historia del arte hispanoamericano*, vol. 3 - sec. XIX e XX. Madrid: Alhambra Éditeur, 1987.

CAMNITZER, Luis. “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano” (art.). Buenos Aires: *Continente Sul / Sur*, no. 6, nov 1997.

CASTEDO, Leopoldo. *History of Latin American Art and Architecture- From Pre Columbian Times to the Present* (tradução e edição Phyllis Freeman). Nova York: Praeger, 1969. Publicação em espanhol: *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana: desde la época precolombina hasta hoy*. Madrid: Alianza, 1970.

PEDROSA, Mário, (Arantes, Otilia, org.). *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995. Seleção de textos.

RAMÍREZ, Mari Carmen, Héctor Olea el al. *Inverted Utopias*. Yale: Yale University Press, 2004.

_____. (ed.). *Heterotopias, médio siglo sin lugar 1918-1968* (catálogo). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2000. (Com textos de: Mari Carmen Ramirez, Héctor Olea, Cuauhtémoc Medina, Tomás Llorens, Robert S. Lubar, Benedito Nunes, Ángel Rama, Marcelo Pacheco, Marta Traba, Olivier Debrouse, Ariel Jiménez, Luis Pérez-Oramas, Ana Maria Belluzzo, Paulo Herkenhoff, Guy Brett, Max Bense, Justo Pastor Mellado, Guillermo Fantoni.)

