



MEETING MARGINS
INTERNATIONAL CONFERENCE

***TRANSNATIONAL
ART IN LATIN
AMERICA
AND EUROPE
1950-1978***

meet
margins

4th-5th December 2011

UNIVERSITY OF ESSEX
Colchester Campus

Reflexões sobre Meeting Margins: arte transnacional na América Latina e Europa, 1950-1978*

Valerie Fraser

Este artigo estabelece o contexto da conferência final do projeto de pesquisa Meeting Margins, em dezembro de 2010, e serve de introdução para o conteúdo dos três próximos ensaios. Em contraste com a visão tradicional de que após a Segunda Guerra Mundial o centro de gravidade da arte moderna mudou de Paris para Nova York, nossa pesquisa tem explorado um modelo histórico alternativo e mais complexo, envolvendo trocas artísticas proveitosas entre Europa e América Latina e na América Latina.

Arte transnacional, latino-americano, migração.

* Texto recebido e aceito para publicação em abril de 2011.

1 Ver <http://www.essex.ac.uk/arhistory/meeting_margins/> (último acesso em 2 de abril de 2011). Somos gratos a nosso incansável administrador, Ian Dudley, sem o qual esse projeto seria impossível. Essa conferência também foi apoiada e patrocinada por nossos respectivos departamentos, pela University of Essex Collection of Latin American Art e por uma subvenção da British Academy. Também fomos beneficiados por um simpósio no Museu Reina Sofia, em Madri, realizado pouco antes de nossa conferência, que nos possibilitou partilhar custos para trazer oradores da América Latina. Agradecemos a todos os nossos patrocinadores e parceiros.

Esse projeto de pesquisa, financiado pelo Arts and Humanities Research Council, do Reino Unido, é uma colaboração de três anos entre o Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade de Essex e o TrAIN, Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation, na University of the Arts London. A equipe de pesquisa compreende a professora Valerie Fraser e doutora María Iñigo Clavo, em Essex, e os doutores Michael Asbury e Isobel Whitelegg, no TrAIN. Somos gratos à *Concinnitas* por fornecer esta oportunidade para refletir sobre nossa pesquisa, e especificamente sobre a conferência que realizamos como parte desse projeto em dezembro de 2010.¹

Meeting Margins está investigando as trocas transnacionais entre artistas da Europa e da América Latina, e dentro da América Latina, durante o período entre 1950 e 1978. Essa é, certamente, uma causa muito ampla, tanto em termos geográficos como cronológicos, e não pretendemos uma cobertura completa. Ao contrário; nosso método é mais indutivo do que dedutivo, e nosso foco está em investigar exemplos detalhados de trocas transnacionais de forma a compreender como funcionaram e o que geraram em termos de trabalhos de arte específicos e debates relacionados. Outro objetivo tem sido o de incentivar pesquisa com foco semelhante em outros locais, de forma que, com mais estudos de tais casos, por estudiosos com perspectivas diferentes, e com oportunidades como nossa conferência para compartilhar ideias e questionar ortodoxias, possamos progredir coletivamente em direção a uma revisão minuciosa da história, da historiografia e da teoria da arte do período. Meeting Margins é, portanto, um título útil e flexível para nosso projeto. Sua referência primária, como o subtítulo “arte transnacional na América Latina e Europa” implica, é a marginalidade percebida da Europa e da América Latina em relação à ascendência pós-guerra dos Estados Unidos;

mas também gostamos de pensar nele como referência aos encontros de nossa própria equipe e nossos com estudiosos de outros lugares. A conferência em dezembro de 2010 congregou na Universidade de Essex palestrantes do Brasil, Argentina, Peru, Porto Rico, Espanha e Reino Unido. Esse evento decorreu do fórum para estudiosos formados e iniciantes que realizamos em novembro de 2009, em colaboração com os professores Andrea Giunta e Roberto Tejada, na Universidade do Texas, em Austin.² Esse fórum do Texas, denominado Arte Latino-Americana Transnacional de 1950 aos Dias Atuais, teve uma tarefa cronológica mais ampla e envolveu aproximadamente 60 oradores dos Estados Unidos, Grã-Bretanha, Europa e América Latina, sendo esta última particularmente bem representada. Foi um bem-sucedido encontro de mentes, em que ninguém se preocupou se alguém estava trabalhando em um campo de pesquisa marginalizado, e é gratificante ver como isso resultou em trocas e colaborações posteriores, independentes de nosso próprio projeto "Meeting Margins", tanto em nível individual quanto institucional. Elas incluíram um segundo Seminário Permanente em Austin, em outubro de 2010,³ e alguns encontros menores. Outros eventos que não são (que saibamos) resultado direto das atividades do Meeting Margins, mas que são uma indicação de que existe crescente interesse no campo mais amplo da arte latino-americana nas décadas do pós-guerra: os simpósios por acontecer na Universidade de Nottingham, *Art Across Frontiers: Cross-Cultural Encounters in America*, em abril de 2011, e no Smithsonian Institution, em Washington, *Encuentros: Artistic Exchange between the US and Latin America*, em outubro de 2011.

Nosso método indutivo é necessariamente colocado dentro de uma ampla estrutura de hipóteses gerais sobre relações culturais entre diferentes países e continentes e sobre a história da arte oriunda da América Latina durante as décadas pós-guerra, que seria útil delinear aqui. Um alvo-chave desse projeto tem sido desafiar o modelo histórico geral da arte, segundo o qual, após a Segunda Guerra Mundial, o centro de gravidade artístico do mundo mudou-se de Paris para Nova York, ao explorar outros centros, outros locais de troca e interação, outros modelos para inovação artística. Isso não quer dizer que os Estados Unidos não sejam importantes para essa pesquisa: muitas trocas entre América Latina e Europa são geradas precisamente por um sentido de oposição à hegemonia política e cultural dos Estados Unidos. Em outros casos os Estados Unidos são mais ou menos irrelevantes, e trocas entre a América Latina e a Europa podem acontecer porque demonstram interesses que os Estados Unidos não compartilham. Paralelamente a essas trocas transcontinentais, existem encontros entre países da América Latina que surgiram de esforços deliberados para nutrir a solidariedade regional contra, em alguns casos, tanto o poder dos Estados Unidos quanto o poder europeu, assim como colaborações que são o resultado de afinidades internas, mais do que de política externa. Em outras palavras, nossas "margens" mudaram. Às vezes elas abrangem a América Latina e a Europa, em contraste com o centro implícito dos Estados Unidos; às vezes são os países da América Latina os marginalizados pelos centros implícitos da arte ocidental, ou seja, tanto os Estados Unidos como a Europa.

2 Somos particularmente gratos a Andrea Giunta por sua resposta entusiástica a nossa sugestão original de realizar o fórum em Austin. Sua ajuda e apoio generosos garantiram o sucesso do evento. Detalhes do programa podem ser encontrados em <http://www.essex.ac.uk/arhistory/meeting_margins/mmgraduateforum.html> (último acesso em 2 de abril de 2011), que também tem links para o website do Texas, incluindo conteúdos de artigos.

3 <http://www.finearts.utexas.edu/aah/art_history/special_programs/latin_seminar/about.cfm> (último acesso em 2 de abril de 2011)

particularmente para a Europa, incluindo Jesús Rafael Soto, da Venezuela para Paris em 1950; Julio Le Parc, da Argentina para Paris em 1958; Hélio Oiticica, do Rio para Londres em 1968; Felipe Ehrenberg, da Cidade do México para Londres em 1968; Juan Acha, de Lima para o México em 1971; Mário Pedrosa, do Brasil para o Chile em 1971; León Ferrari, de Buenos Aires para São Paulo em 1976. A migração é, portanto, fator importante em nosso projeto com artistas e intelectuais em constante mudança de país, às vezes por necessidade política ou econômica, às vezes por curiosidade, às vezes por razões particulares, outras por razões oficiais, e, nesse processo, trazendo, encontrando e gerando ideias em resposta a diferentes contextos e culturas. Trocas transnacionais frutíferas, entretanto, também podem ser efetuadas pelo movimento não apenas de indivíduos, mas também de artes e ideias, de mostras, de *posters*, cartas, livros e revistas. Estamos interessados em mostras e bienais como fontes de novos temas e debates entre os artistas e os críticos da nação anfitriã; da mesma forma, redes de arte postal forneceram uma forma para artistas espalhados e, algumas vezes, muito sedentários se comunicarem uns com os outros através de longas distâncias. Outro viés importante em nossa pesquisa é aquele do desejo de maior cooperação e integração panlatino-americana, que pode ser encontrado em todos os espaços, da política governamental à inclinação pessoal. Durante as décadas do pós-guerra, enquanto os países europeus estavam construindo pontes econômicas e sociais entre eles, os governos latino-americanos, seguindo os ideais de Bolívar e Martí, também trabalhavam em direção a maior integração, da mesma forma em geral com intuito de desenvolvimento econômico dentro de uma retórica mais ampla de apoio e colaboração mútuos. Essas iniciativas incluem o primeiro acordo de livre comércio latino-americano (Alalc), estabelecido pelo tratado de Montevideu em 1960, o Parlamento Latino-Americano lançado em 1964 e o Sistema Económico Latinoamericano y del Caribe (Sela), que foi assinado no Panamá em 1975; o Brasil foi membro de todos. A integração regional foi promovida por agrupamentos menores, incluindo a Organización de Estados Centroamericanos (Odeca), fundada em 1962, e o Pacto Andino, de 1969. Havia também uma organização patrocinada pelas Nações Unidas para promover o desenvolvimento econômico na América Latina: a Comisión Económica para América Latina (Cepal), fundada em 1948, que a partir de 1966 baseou-se em sede construída para esse fim em Santiago do Chile.⁷ Essas iniciativas latino-americanas pretendiam contrabalançar a influência das alianças pan-americanas lideradas pelos Estados Unidos, incluindo o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca, assinado no Rio de Janeiro em 1947 e, é claro, a poderosa e há muito tempo estabelecida OEA, Organização dos Estados Americanos. Essas iniciativas governamentais eram assemelhadas aos encontros culturais panlatino-americanos, colóquios e bienais, incluindo a Bienal Ibero-Americana de Pintura Coltejer, em Medellín, Colômbia, realizada pela primeira vez em 1968, o Salón de La Independência Latinoamericana de Pintura, realizado em Quito, em 1972 e diversos eventos relacionados à gravura, que se espalharam por todo o continente nas décadas de 1960 e 1970, por exemplo, Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía, Buenos Aires, 1960; Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano, a partir de 1970; Encuentro Latinoamericano de Grabados, Punta Del Este, 1975.

7 Para uma discussão da natureza transnacional da arquitetura da construção do CEPAL, ver Fraser, Valerie. *Building the New World: Studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960*. Londres: Verso, 2000.

8 A Ospaaal foi fundada na Primera Conferencia Tricontinental de la Habana, em 1966. O texto na maioria dos *posters* está em inglês, francês, espanhol e árabe. Ver Stermer, Dugald. *The Art of Revolution: 96 Posters from Cuba*, Londres: Pall Mall Press, 1970.

9 Um clássico na primeira categoria foi *Modern Culture of Latin America: Society and the artist*, de Jean Franco, pela Penguin, em 1970; as traduções incluem trabalhos de Carlos Marighella, Miguel Arraes e Salvador Allende (Penguin) e Carlos Romero, Francisco Julião, José Carlos Mariategui e Rubén Vázquez Díaz (Maspero).

Retornemos, porém, a nossas “margens”: as relações entre a Europa e a América Latina. Nossa área não é definida simplesmente em oposição aos Estados Unidos. Pelo contrário, durante os anos do pós-guerra América Latina e Europa continuaram a compartilhar interesses específicos, nos quais os Estados Unidos não tinham relevância, o futebol sendo o exemplo mais óbvio. Durante o período de que nos ocupamos a América Latina e a Europa ainda dominavam o jogo e em termos de bastante igualdade (como certamente ainda o fazem), mas também sediavam a Copa do Mundo. Em 1950, após hiato de 12 anos, a Copa do Mundo foi realizada no Brasil, que perdeu na final para o Uruguai; em 1978, realizou-se na Argentina, que ganhou da Holanda. Nas artes, também, permaneceu um sentido dos valores compartilhados que foram estabelecidos no século XIX, com respeito amplamente difundido pela linguagem e cultura francesas através da América Latina, certa preferência esnobe pelo inglês britânico em detrimento do americano e admiração pelos avanços científicos, tecnológicos e psicanalíticos do mundo de língua alemã. Como resultado, a classe média da América Latina ainda escolheria frequentemente completar sua educação na Europa, onde também descobriria os Rolling Stones e os tipos europeus de ativismo estudantil. Os europeus, enquanto isso, e especialmente aqueles da esquerda (incluindo a Europa oriental, é claro), observavam fascinados enquanto Cuba emergia para desafiar o modelo político da democracia capitalista ocidental e, em especial, os Estados Unidos. Parte do apelo da política radical da América Latina deve seguramente ser devido ao impacto visual da arte associada: os murais do México e do Chile, e o *posters* multilíngues extraordinariamente produzidos em Cuba sob os auspícios da Ospaaal, a Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, Africa y America Latina, que pretendia ser muito transnacional.⁸ Esses *posters*, que esboçaram uma grande gama de ideias, do pop ao muralismo mexicano e às culturas indígenas tradicionais, influenciaram ramos da arte e do desenho gráfico na Europa e nos Estados Unidos, assim como na América Latina e, de fato, continuam a ter fortes reverberações. Por outro lado, os europeus, e não só aqueles de esquerda, viam com horror como os regimes militares ganhavam controle de países grandes e pequenos nessa região, usualmente com o apoio tácito, e às vezes explícito e ativo, dos Estados Unidos. Durante os anos 60 e 70, muitos países europeus acolheram abertamente exilados políticos, especialmente do Chile após o golpe de 1973. Não só política e arte política fascinaram uma Europa em processo de reconstrução após a Segunda Guerra Mundial: a América Latina, fosse politicamente de esquerda ou de direita, tinha uma recém-encontrada autoconfiança. Sua arquitetura moderna – Brasília, em especial – e o *boom* na literatura latino-americana demonstraram que a região era mais do que capaz de pegar as ideias europeias e remodelá-las de maneira a torná-las suas. Os europeus viam, estupefatos, e queriam aprender mais, como evidenciado pelo surgimento crescente de publicações sobre a região e dela oriundas durante os anos 60 e 70, por, por exemplo, as da Penguin Books, na Grã-Bretanha, e as da François Maspero, em Paris. Incluía estudos originais, assim como traduções do espanhol e do português de material relacionado à política, história e cultura da América Latina, assim como os romances de Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Amado e outros.⁹ Dentro da América Latina também a educação pública melhorada e sede de conhecimento, especialmente

sobre o próprio país, mas também sobre o resto do continente, foram estimuladas pela disponibilidade de edições baratas, que por sua vez estimularam novas demandas. Ótimo exemplo foi a editora Quimantú, do Chile, que sob o regime de Allende, no começo da década de 1970, publicou centenas de textos, tanto novos quanto clássicos, em edições de dezenas de milhares.¹⁰

Em muitos países da América Latina durante esse período havia energética articulação crítica de questões relativas à produção de arte na região, relacionadas tanto ao antigo centro da Europa quanto ao novo centro dos Estados Unidos. Um viés crítico característico, entre muitos, era aquele que procurava permitir uma pluralidade de histórias, de maneira a evitar teleologias implícitas de centro/periferia e novo/velho ou moderno/tradicional, e que levava à reafirmação da cultura indígena e popular como aspecto central da herança da América Latina e como parte de uma categoria mais ampla de “arte” do que aquela imposta pelo Ocidente. Esse pensamento tinha sido reconhecido há muito tempo no México, mas em outros lugares não era ainda bem-vindo. Em 1975 a atribuição ao popular *retabulista* peruano, Joaquín López Antay, de Ayacucho, do prestigioso Premio Nacional de Fomento de La Cultura Ignacio Merino gerou considerável consternação entre certos artistas “eruditos” e entre ramos da cultura de elite.¹¹ Enquanto isso, certamente, artistas “de alto nível” repetidamente redescobriam o potencial da arte popular, assim como as tradições visuais pré-colombianas, embora usualmente em formas mais oblíquas do que o indigenismo das gerações mais antigas. A arquitetura inca e em especial o sítio arqueológico peruano de Machu Picchu inspiraram artistas de todo o continente (César Paternosto, na Argentina; Edgar Negret na Colômbia), assim como os têxteis andinos e os *quipus* (Cecilia Vicuña, Chile; Olga de Amaral, Colômbia; Oswaldo Viteri, Equador; Jorge Eielson, Peru). Abundavam ressonâncias de temas, tessituras, cores e técnicas absorvidas de outros artesanatos tradicionais – cerâmica, cestaria, pintura corporal. Talvez o tremendo entusiasmo pela gravura na América Latina durante esse período esteja relacionado, em parte, à valorização da destreza manual, tanto quanto do (tradicionalmente ignorado) esforço intelectual envolvido no trabalho artesanal. O interesse na arte indígena e popular também coincidiu com a pesquisa europeia em outras formas de “alteridade” e a absorveu: a arte das crianças e dos doentes mentais, que por sua vez coincidiu com teorias sobre psicologia e o papel da arte na educação. Os escritos do teórico de arte inglês Herbert Read, por exemplo, foram lidos por muitos, e muitas edições de traduções espanholas e portuguesas de seus trabalhos foram publicadas na América Latina.¹² Mais genericamente, ao pesquisar a arte e as ideias desse período na América Latina uma característica crucial poderia talvez ser uma abertura para abordagens alternativas, para o antigo e popular, mas também para o radicalmente novo e não testado, fosse na tecnologia, na psicologia ou na filosofia. Bom exemplo disso seria o suíço-peruano Francesco Mariotti, que trabalhou a mídia digital nos anos 60, mas que nos anos 70 desapareceu nos planaltos andinos para viver e trabalhar com uma comunidade rural. Tudo isso é testemunha da crescente autoconfiança entre artistas e críticos durante as décadas do pós-guerra, uma atmosfera na qual tudo é possível e todas as formas de experimentação são válidas, porque não há

10 A produção de edições baratas de textos clássicos foi parte de um projeto mais amplo de modernidade e educação. O primeiro evento foi a criação da Everyman Library, fundada no Reino Unido, em 1906. Um exemplo espanhol que foi amplamente divulgado na América Latina foi a Araluce Ediciones; ver Silva, Renán. *El libro popular en Colômbia, 1930 – 1948*, em: *Revista de Estudios Sociales*, 30, p. 20-37, agosto de 2008.

11 Macera, Pablo. *Pintores populares andinos*. Lima: Fondo del Libro del Banco de los Andes, 1979; Macera, P. *Centenario de Don Joaquín López Antay*. Lima: Instituto Riva Agüero, 1997.

12 Por exemplo, *Icon and Idea: the function of art in the development of human consciousness*, de Read, primeiro publicado pela Harvard University Press em 1955, foi editado no México em 1957 como *Imagen e Idea* pelo Fondo de Cultura Económica, que repetidamente o republicou durante os 20 anos seguintes.

obrigação nem desejo de emular um centro que seja predominantemente paternalista ou desinteressado.

13 Amaral, Aracy. Yes, nós temos artistas, em: *Arte Hoje*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, ano 1, n.11, p. 16-18. maio de 1978.

Nossa data final, 1978, como, aliás, a inicial, 1950, é aproximada e foi escolhida por várias razões. Certamente não marca o fim das ditaduras, mas há uma mudança generalizada em direção à democratização nessa época na América Latina, assim como na Espanha. Talvez seja simbolicamente significativo o fato de que em 1978 os Estados Unidos ratificaram o tratado para devolver, gradualmente, o controle do Canal do Panamá ao Panamá. E nesse ano o desejo de independência cultural encontra expressão em exposições e encontros. Foi o ano da I Bienal Ibero-Americana de Pintura no México e a primeira (e única) Bienal Latino-Americana de São Paulo, ambas pretendendo ratificar a autonomia, ou até mesmo a existência, da arte latino-americana em face da hegemonia norte-americana, como colocou sucintamente Aracy Amaral no título de uma resenha do evento em São Paulo, "Yes, nós temos artistas".¹³ Os ensaios seguintes demonstram que a América Latina realmente tinha artistas. E críticos e historiadores da arte, teóricos e filósofos, psicanalistas e especialistas em cibernética, psicólogos e músicos. A conferência nos ajudou a confirmar que a estrutura ampla dentro da qual estamos trabalhando, delineada acima, combinada com enfoque em casos individuais, como os fornecidos por nossos oradores, é método apropriado para esse tipo de pesquisa. Estes ensaios atraíram os artigos apresentados à conferência para explorar, expandir, refinar e modificar aspectos tanto de nossas questões mais amplas quanto de nossas áreas individuais de pesquisa.

Valerie Fraser (University of Essex, Colchester, Inglaterra) leciona no Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade de Essex, especializando-se em arte e arquitetura da América Latina, e é diretora da Coleção de Arte Latino-Americana da Universidade de Essex. Tem escrito sobre arte e arquitetura latino-americana colonial, moderna e contemporânea. Seu principal foco de pesquisa para o Meeting Margins é a gravura e a influência da teoria e da prática de S. W. Hayter sobre a gravura no Chile nos anos 60 e 70. / vfraser@essex.ac.uk