

São Paulo
2007

© 2007 – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da
Arte/Universidade de São Paulo

Rua da Reitoria, 109 A

05508-900 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: (11) 3091.3327

FAX.: (11) 3812.0218

e-mail: pgeha@usp.br www.usp.br/pgeha

Depósito Legal – Biblioteca Nacional

ISBN 978-85-7229-033-3



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado
do Museu de Arte Contemporânea da USP

América, Américas : arte e memória / coordenação Elza Ajzenberg. São
Paulo : MAC USP : Programa Interunidades de Pós-Graduação em
Estética e História de Arte, 2007.
518 p. ; il.

ISBN 978-85-7229-033-3

1. Arte – América. 2. Memória – América. I. Universidade de
São Paulo. II. Ajzenberg, Elza.

CDD 21 ed. – 709.81

Capa: Lucio Fontana, Conceito Espacial, 1965. Coleção MAC USP

A presente documentação é um desdobramento do V Congresso em Estética e História da Arte –
América, Américas – Arte e Memória, realizado nos dias 24, 25 e 26 de outubro de 2007, na
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, organizado pelo Programa de
Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte e pelo Centro Mario Schenberg de
Documentação da Pesquisa em Artes – ECA USP.

**ARTE MODERNA E ARTE ATUAL
LATINO-AMERICANAS
UM OLHAR EM REVISTA**

PROFA. DRA. CARMEN S. G. ARANHA

DOCENTE DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA – MAC USP

DOCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

EVANDRO C. NICOLAU

MESTRANDO EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

**1. MODERNIDADE: UMA QUESTÃO DE
MODERNIZAÇÃO E MODERNISMO**

Em seus escritos, Baudelaire usa os novos termos: modernidade, vida moderna e arte moderna.¹

Fundamentalmente, a modernidade vincula-se às mudanças econômicas introduzidas pelos novos sistemas de produção e pelo desenvolvimento tecnológico que a segunda Revolução Industrial trouxe para a Europa do século XIX. Essas transformações englobam a modernização da sociedade e o modernismo que será responsável pelas novas possibilidades do conhecimento. Gradativamente, nos afastaremos da era clássica, do equilíbrio do conhecimento de ordens, proporções e clarezas científicas. O racionalismo clássico será abalado por uma efervescência na sociedade que provocará uma desconstrução na sua episteme. Mais tarde, em meados do século XX, um afastamento maior dos

1. BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras. 1999. P. 129.

pressupostos clássicos trará uma nova movimentação, mas, nesse momento, nos paradigmas da modernidade.

O pensamento romântico rousseauiano,² um legado clássico do início do século XIX, começa a ruir. Seus valores elevados e o que representavam, ou seja, a glorificação de um passado no qual floresceu a civilização ocidental européia, já não servem mais para explicar fenômenos sociais e culturais de uma sociedade que se reorganiza. Paris, em 1850, torna-se a vitrine do mundo.³ A nova urbanização de ruas largas e iluminadas oferece passeios noturnos para sua população. Os salões de baile se multiplicam e os cafés abrem janelas que deixam seus interiores à especulação dos transeuntes. Baudelaire fala no anonimato das grandes cidades e nas multidões nascentes.⁴ A nova economia delineia os primeiros artificialismos sociais. Mais tarde, essas artimanhas foram chamadas de espetacularização da cultura,⁵ mas aqui elas existem apenas para encurtar as distâncias e dar acesso aos traços da modernidade.

O discurso oficial do mundo moderno é racional. Propaga-se “um naturalismo, um historicismo e um psicologismo que orientam todos os acontecimentos, tanto pelas leis naturais quanto pela posição tomada na esfera dos fatos”.⁶ “Sobrevêm um relativismo e um cientificismo em todas as áreas do conhecimento”.⁷ “O mundo europeu ocidental moderno trata seus fenômenos sociais e culturais com explicações racionais, cujos motivos verdadeiros sequer são percebidos”.⁸ O que se vê, até com certo desconforto, é que o tempo está mais rápido e passa a ser a questão central da nova época.⁹

Nietzsche, em finais do século XIX, coloca que o racionalismo ilude porque projeta modelos em realidades que acabam por oferecer simulacros de

2. BELLUZZO, A. M. de Moraes. *Os surtos modernistas*. In: *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. A. M. de Moraes Belluzzo (Org.). São Paulo: Memorial: UNESP, 1990. P. 18.

3. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. 1999. Op. Cit. P. 133.

4. BELLUZZO, A. M. de Moraes. Op. Cit. 1990. P. 18.

5. DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

6. HUSSERL, Edmund. *A filosofia como ciência de rigor*. Coimbra: Atlântida, 1965. Pp. XXXVIII-LVIII.

7. Idem. *Ibidem*.

8. Idem. P. XXXVIII.

9. BELLUZZO, A. M. de Moraes. Op. Cit. 1990. P. 14.

poder.¹⁰ Críticas parecem não m

A Jane agora situada n apenas um mu desmancha no :

“A nov o eterno do trar

2.

A arte d estéticas por mei início do século) transformava as aplicados na tel próprio sentido pictórica expressi perseguida?...”¹⁶ raras racionalista: oferecerá esses ind nascida na experi modalidades da ra combinações motiv

10. FERRY, Luc.

11. Idem. P. 194.

12. BERMAN, M

13. Idem. *Ibidem*.

14. ARGAN, G. C

15. MERLEAU-P

16. Idem. *Ibidem*.

17. Idem. P. 129.

18. Idem. P. 126.

...¹⁰ Critica as grandes tradições científicas, metafísicas e religiosas porque não mais se adequar ao que é visto.¹¹

A janela renascentista que abria a dimensão da contemplação está agora situada num trem que, rapidamente, passa pela paisagem revelando-nos apenas um mundo de impressões fugidias. Berman diz, “tudo que é sólido mancha no ar”.¹²

“A nova sensibilidade cultural modernista quer fixar o fugidío, extrair o eterno do transitório”.¹³

2. MODERNISMO NA ARTE EUROPÉIA: RAZÃO E EXPRESSÃO

A arte de Paul Cézanne, segundo alguns autores, oferecerá as propostas estéticas por meio das quais irão fluir algumas estruturas dos estilos artísticos do início do século XX.¹⁴ Com os impressionistas, seus contemporâneos, a pintura transformava as vibrações óticas em sistemas formais de variações de cores aplicados na tela. Cézanne transfigura o ato de pintar numa dúvida sobre o próprio sentido da pintura enquanto pintura,¹⁵ ou seja, enquanto linguagem pictórica expressiva da visualidade. “Chegarei à meta tão buscada e há tanto tão perseguida?...”¹⁶ pergunta. É através de uma movimentação estética nas estruturas racionalistas clássicas que a arte irá se afirmar como arte moderna. Cézanne oferecerá esses indícios ao substituir a perspectiva geométrica por uma perspectiva nascida na experiência da visão, sem os equívocos que reduzem a natureza às modalidades da razão científica.¹⁷ Nas aparências das formas, o artista encontrará as vibrações motivadoras das suas essências.¹⁸ Nietzsche já falava de “um mundo,

10. FERRY, Luc. Aprender a viver. Filosofia para os novos tempos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. P. 185.

11. Idem. P. 194.

12. BERMAN, Marshall. Op. Cit. 1999.

13. Idem. Ibidem.

14. ARGAN, G. C. Arte Moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1993. P. 109.

15. MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 123.

16. Idem. Ibidem.

17. Idem. P. 129.

18. Idem. P. 126.

ao mesmo tempo, orgânico e inorgânico, de um vasto campo de energias, de um tecido de pulsões. Uma multiplicidade infinita e caótica...”¹⁹

Aí estavam lançadas as sementes da nova visualidade e da nova cultura.

O século XX irrompe. Cézanne morre em 1906. Em 1909, após a morte do pintor, uma exposição atrai os artistas que, mais tarde, serão reconhecidos como pertencendo ao grupo das vanguardas artísticas internacionais.

Em 1905, firma-se a corrente expressionista nascida nas questões da sociedade moderna, ou seja, na razão de existir do indivíduo e na própria função da arte. O Fovismo na França e as mesmas estruturas estéticas, na Alemanha, formam o grupo Die Brücke.²⁰ Esses estilos darão origem ao Cubismo, em 1908, e ao grupo Der Blaue Reiter, em 1911. Abre-se, então, um leque de pesquisas em artes plásticas que oferecerão as facetas da modernidade artística: expressionistas, fovistas, cubistas, futuristas, neoplasticistas, suprematistas, construtivistas, dadaístas e surrealistas.

De um modo geral, o conhecimento estético do século XX é fundado em momentos culturais bastante claros: de um lado, uma arte mais expressiva, diretamente vinda das propostas cezannianas. O expressionismo de Paul Klee é um exemplo dessa projeção. Sua arte é uma forma de apresentar, na matéria do desenho e da pintura, as imagens percebidas e tidas como estado puro da consciência numa construção formal de elementos visuais. Basta olhar a obra *Rua principal e ruas laterais*, de 1929, que os fenômenos estéticos ali percebidos desvelam o expressivo, o construtivo e aspectos conceituais que se traduzem numa tensão entre elementos formais, descrita por alguns pensadores como “um acontecimento ocorrendo sob o olhar”.²¹

A presença definitiva do conceito na arte moderna é situada por Marcel Duchamp, artista que introduz o distanciamento do espaço da obra como reflexo da vivência do artista. Cria uma função mais reflexiva para os horizontes da arte e encontra novas temáticas na crítica à sociedade industrializada. Com isso, funda o cerne da Arte Conceitual. A visão do artista passa a ser uma posição, uma idéia e, principalmente, uma atitude diante das relações mecanicistas da vida moderna que, além de se efetuarem numa aceleração brutal,

19. FERRY, Luc. Op Cit., 2007. P. 188.

20. ARGAN, G. C. *A Arte como Expressão*. In: Arte Moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1993. Op. Cit. Pp. 227-262.

21. Idem. P. 447-451.

produzem mecanis-
produtividade.²² D
qual as tensões das
de tal modo que o
idéia e a reflexão so
crítico.²³

A estrutura
fases. Para Matisse, a
rimos da cor. A prof
bi-dimensional da te
sensações estão afas
plásticas, ou seja, que
Picasso refu
firmará que a arte
formas e planos entr
são escuras, a pont

O holandês
estruturada por
Cubismo é racional,
para fundar uma
formas e de cores elem

Malevitch e
Construtivismo russ
uma estética baseada
de uma cidade onde

Mas as estru
conceituais e construt
relações sociais e cult

22. PAZ, Otavio. Marce

23. Idem. Pp. 7-12.

24. ARGAN, G. C. Arte

25. Idem. Pp. 422-430.

26. Idem. Pp. 409-414.

27. Idem. P. 412.

28. Idem. P. 325.

...medem mecanismos que geram resíduos na medida em que aumentam sua produtividade.²² Duchamp se opõe à vertigem da aceleração expressiva, na qual as tensões das experiências vividas, como já dissemos, são decodificadas de tal modo que o observador da obra as recebe diretamente. A pintura da arte e a reflexão sobre o conceito de movimento será seu grande parâmetro crítico.²³

A estrutura construtiva aparece nas vanguardas européias com algumas nuances. Para Matisse, a visão de mundo é uma ordenação plástica conduzida pelos matizes da cor. A profundidade não será, com o artista, uma deflagração no espaço tridimensional da tela e a imagem ali construída não representa o mundo. As situações estão afastadas desse sistema e a imagem pictórica trará questões plásticas, ou seja, questões que pertencem à sua organização como pintura.²⁴

Picasso refutará a construção de espaços ritmados pela cor fovista. Afirmando que a arte é um problema. Seu campo pictórico será ordenado por formas e planos entrelaçados, geometrizados e compartimentados. Suas cores serão escuras, a ponto de não interferirem na estrutura da obra.²⁵

O holandês Mondrian definirá ainda mais o construtivismo. A visão será estruturada por elementos primários da pesquisa plástica. Dirá que o Construtivismo é racional, mas não o suficiente para ir às últimas conseqüências, ou seja, para fundar uma nova síntese.²⁶ O artista definirá uma grade de coordenadas e de cores elementares e irá buscar equilíbrios entre esses componentes.²⁷

Malevitch e Tatlin representam, respectivamente, o Suprematismo e o Construtivismo russo. Malevitch é um teórico. Pinta *Quadrado Negro* e propõe uma estética baseada no princípio de que “a ordem da sociedade futura será a de uma cidade onde ‘objetos’ e ‘sujeitos’ se exprimem numa única forma”.²⁸

Mas as estruturas artísticas da modernidade, mesmo expressivas, conceituais e construtivas são interdependentes como quer o novo tempo. As situações sociais e culturais produzem tantos entrelaçamentos quantas dialéticas

22. PAZ, Otavio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo: Perspectiva. 1977. P. 12.

23. Idem. Pp. 7-12.

24. ARGAN, G. C. Arte Moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1993. Op. Cit. Pp. 259-260.

25. Idem. Pp. 422-430.

26. Idem. Pp. 409-414.

27. Idem. P. 412.

28. Idem. P. 325.

possíveis. Obedecendo a essa dinâmica, a arte moderna gera uma incoerência no seu próprio interior.

Citado por Canclini, Pierre Bourdieu coloca,

... ao trabalhar metodicamente para destruir todas as convenções propriamente pictóricas, o artista moderno assegura para si um domínio completo de sua arte, mas introduz na prática artística e, correlativamente, na relação entre a obra de arte e o público de não-artistas, uma contradição insuperável; na medida em que tende a inscrever na própria linguagem da obra uma interrogação sobre a linguagem da obra, seja pela destruição sistemática das formas convencionais da linguagem, seja por um uso eclético e quase paródico das formas de expressão tradicionalmente incompatíveis, seja simplesmente pelo desencantamento que produz a atenção atribuída à forma em si mesma e por ela mesma, a arte moderna denuncia-se como efeito arbitrário da arte e do artifício e solicita uma leitura paradoxal, supõe o domínio do código de uma comunicação que tende a questionar o código da comunicação.²⁹

De um lado, a compreensão especializada da arte moderna. Por outro, todos os modernismos culturais não foram capazes de impedir que os avanços sócio-econômicos impusessem um monopólio na produção e na distribuição das novas possibilidades do conhecimento, mais especificamente, da obra de arte.

Os artistas, libertados da sujeição às igrejas e às cortes, passaram a depender do mercado, da classe que, portanto, o administra. É coerente que a liberdade, obtida pelos criadores, seja a liberdade de comunicar-se com as elites.³⁰

A transformação da produção artística em bem de consumo, sua relação com o produtor e com o consumidor nos deu o ensaio de Benjamin sobre a perda da aura da obra de arte única, proposta das mais significativas sobre a desconstrução dos paradigmas da modernidade. Ao mesmo tempo, nos ofereceu a crença do filósofo que, na reprodutibilidade da obra através dos novos meios, haveria uma superação da cultura voltada apenas para as compreensões especializadas de um grupo.³¹ Mais tarde, viu-se que essa previsão não se justificou.

29. CANCLINI, N. G. *A Socialização da Arte. Teoria e Prática na América Latina*. São Paulo: Galois, 1980. P. 102.

30. Idem. P. 104.

31. BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994-96. Pp.196.

3. ARTE MO

Nos anos
vanguardas artísticas
... os, construtiv
Bayón co

A América
obsoletas, d
não escapot

... a situaçã
econômica,
metrópolis e
rante em no

Antes do ir
na América Latina a
simplificada da ciê
esperar que os artist
modernista praticas

... sem haver
chegado a ne
na sociedade
nem cooptad
tencial sem V

A modernic
... os pelos horiz
... os da Euro
... os espalhadas pe
... os incipiente, a p

32. BAYÓN, Damián.

1994, p. 176.

33. Idem. P. 177.

34. Idem. P. 178.

35. Idem. P. 179.

3. ARTE MODERNA E ARTE ATUAL LATINO-AMERICANAS

Nos anos vinte a América Latina desperta para o modernismo das vanguardas artísticas européias: para expressionismos, fauvismos, cubismos, futurismos, construtivismos, dadaísmos, surrealismos.

Bayón coloca,

A América Latina, apesar dos atrasos sociais e econômicos, das estruturas obsoletas, das abismais diferenças internas, das insuficiências primordiais não escapou dos ditames da época...³²

... a situação marginal com respeito aos centros mundiais de decisão econômica, política e cultural, a situação de sociedade dependente de metrópolis exteriores ao continente, o caráter de neocolonialismo imperante em nosso âmbito impõem também subordinações estéticas".³³

Antes do início do século XX, o próprio impressionismo francês chega à América Latina atrasado e adaptando temáticas rurais para uma compreensão simplificada da ciência ótica que o estilo francês estetizava.³⁴ Assim, é de se esperar que os artistas latino-americanos que estiveram na Europa no período modernista praticassem todas as tendências das vanguardas artísticas européias,

... sem haver quase entrado no "reino mecânico" dos futuristas, sem ter chegado a nenhum apogeu industrial, sem ter ingressado plenamente na sociedade de consumo, sem ser invadidos pela produção em série nem cooptados por um excesso de funcionalismo; tivemos angústia existencial sem Varsóvia nem Hiroshima.³⁵

A modernidade chegará ao nosso território por indícios e compassos trazidos pelos horizontes culturais estrangeiros. Entretanto, as luzes não mais orientacionais da Europa, as imensas paisagens americanas, as cadeias de montanhas espalhadas pelo território, a vegetação rarefeita e abundante, a urbanização incipiente, a população espalhada e, ao mesmo tempo, agrupando-se

³² BAYÓN, Damián. América Latina em sus Artes. México: Siglo XX Editores / Paris: UNESCO, 1942, p. 176.

³³ Idem. P. 177.

³⁴ Idem. P. 178.

³⁵ Idem. P. 179.

nos novos centros, trouxeram a temática de um nacionalismo nativista agregado à linguagem da plástica moderna. As intenções telúricas e míticas das culturas autóctones, da cultura negra e mestiça transformaram-se em imagens. A própria história de colonização pelos europeus virou tema. Agregados a esse, também, os momentos de auto-afirmação e de reconhecimento interno vividos pelas nações latino-americanas com suas lutas políticas e sociais³⁶ e a vocação construtiva própria do continente.³⁷

Segundo Belluzzo,

A contradição em que se debate o artista dos países latino-americanos encontra momentos da mais alta síntese no muralismo mexicano,³⁸ na pintura de Tarsila dos anos 20 e, posteriormente, no internacionalismo construtivo de Torres Garcia e nas obras de Rufino Tamayo, de Wifredo Lam, a partir dos anos 40, para mencionar algumas experiências limites.³⁹

Diego Rivera inicia-se cubista pintando sobre cavalete, linguagem apreendida em sua vivência em Paris. Parte para uma expressão mais figurativa, em grandes murais, que denota suas influências da arte de Duccio e Cimabue, o último, mestre de Giotto. A transformação das mensagens pictóricas de Rivera em uma comunicação mais acessível ao povo teve um caráter estético e, também, político já que os mexicanos estavam apenas saindo da exploração, do analfabetismo e da pobreza.⁴⁰ Tarsila do Amaral, brasileira, pintará as tradições populares, seus aspectos rurais e sua aproximação com a urbanidade que começa a se anunciar no país. Em 1923, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil,⁴¹ escrito por Oswald de Andrade, pregará a revolução caraíba, a poesia e a pintura pau-brasil. Tarsila, então, representará o ancestral, o mito, a poética primitiva. Rufino Tamayo e Wifredo Lam trazem surrealismos nas irrealidades latino-americanas. Desenham automatismos, o mágico, o mítico, a fantasia e a ancestralidade. Em Tamayo, a arte é mais pré-colombiana e em Lam, mais negra.

36. Revolução Mexicana: 1910; reformas trabalhistas no Uruguai: 1911 e 1915; reforma universitária em Córdoba, rompendo com os centros de estudos superiores europeus: 1918.

37. MORAES, Frederico. Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979.

38. Diego Rivera, Davi Alfaro Siqueiros e Orozco.

39. BELLUZZO, A. M. de Moraes. Op. Cit. 1990. P. 21.

40. BAYÓN, Damián. América Latina em sus Artes. Op. Cit. 1974. P. 180.

41. BELLUZZO, A. M. de Moraes. Op. Cit. 1990. Pp. 257-261.

A pintur
e ídolos,
personag
mundo
sábias co
poderia c
de Picass

Torres

lena. Morou em
Carré. De volt
ismo Construti

Para obj
disposto
que figu
o mund

Depois

sumativas expre
ona, dialoga co
nas temáticas co
desordenadas q

As vári
Relevo, d
americano. Sua
centr da décad

Os pai
quando o abstr
reconhecíveis e
pens dos artis
estilos moder
como constitut

A pintura de Wifredo Lam, intérprete de uma realidade feita de 'selvas e ídolos, vegetações venenosas, frutos e folhas que cravam seus punhais, personagens com cornos, mães-deidades com seios de calabaça, um mundo todo saído da vida primitiva ao qual uma das técnicas mais sábias confere um alto poder de persuasão' (Patrick Walderberg), não poderia quem sabe explicar-se sem os ensinamentos e a influência pessoal de Picasso e André Breton".⁴²

Torres Garcia, artista uruguaio, foi colaborador de Gaudí em Barcelona. Morou em Nova York e em Paris. Lá fundou, em 1930, a revista *Cercle et Carré*. De volta ao Uruguai, em 1932, elabora seu estilo estético, o "Universalismo Construtivo".⁴³

Para objetivar essa cosmopintura, inventa um código de pictogramas dispostos segundo uma composição ortogonal; seus quadros são códigos que figuram simbolicamente a relação do homem com o universo, com o mundo natural e manufaturado.⁴⁴

Depois dos anos 40, a arte abstrata ainda é modernista, ou seja, abarca narrativas expressionistas, cubistas, surrealistas.⁴⁵ Nemésio Antunes, artista chileno, dialoga com o surrealismo nos anos 40, mas posteriormente ampliará suas temáticas com grandes planos pictóricos, quase abstratos, e movimentações desordenadas que abarcam a solidão humana na sua própria morada.

As várias etapas da pesquisa sobre texturas de Mario Toral levam-no à série *Relevo*, de 1958, trabalhos sobre as ancestralidades do continente americano. Suas obras adquirem uma dimensão monumental e, mais tarde, a partir da década de 1970, arquiteturas transparentes.

Os paradigmas da modernidade serão rompidos definitivamente quando o abstracionismo abandona a representação do espaço e de objetos reconhecíveis e os manifestos e as filosofias modernistas não mais servem aos gestos dos artistas. O Informalismo de Soulages e Pollock diluirá todos os vestígios modernos da arte ao trazer para o plano pictórico a matéria da tinta como constitutiva da própria linguagem. Yves Klein e seu monocromismo,

42. BAYÓN, Damián. América Latina em sus Artes. Op. Cit. 1974. P. 215.

43. Vários artistas latino-americanos se proclamaram influenciados por Torres Garcia. Entre eles, o brasileiro Rubem Valentim, o mexicano Carlos Merida e Szyszlo, peruano.

44. Idem. P. 182.

45. Flavio de Carvalho é considerado, por alguns autores, como um artista que compreendeu "a abstração induzida pelo expressionismo e pelo surrealismo".

segundo Bayón, dará o golpe de misericórdia no quadro de cavalete e liberará a arte para ocupar espaço tri-dimensional.⁴⁶

Jesus Soto situará os objetivos estéticos da arte cinética,⁴⁷ a partir dos anos 50. Todos os tipos de movimentos que se dispõem no espaço farão parte de seus trabalhos.⁴⁸

... repetição e progressão, metamorfose, troca, estruturas e ambientações cinéticas, relações e vibrações, velocidades, saturação móvel...⁴⁹

A arte construtiva, no Brasil, irá negar a arte de Portinari e Di Cavalcanti, por exemplo, artistas que agora representam um estágio anterior com temáticas de estruturas patriarcal e agrária.⁵⁰

Waldemar Cordeiro lidera o grupo paulista de Arte Concreta, Grupo Ruptura. Os poetas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos visitam o Grupo Arte Concreta/Invención do argentino Tomas Maldonado, grupo que estará presente na 2ª. Bienal Internacional de São Paulo, em 1953. Fiaminghi se juntou aos paulistas em 1955 e deles se separa em 1958. Expõe com os neo-concretos cariocas Oiticica, Lygia Clark e Ligia Pape. Contra o caráter racional do Grupo Ruptura, o Grupo Frente e a teoria do "não-objeto" trarão a discussão da dimensão orgânica e da vivência do sujeito na arte.⁵¹

* * *

Após os anos sessenta, a arte toma inúmeros rumos.

Ao comentar sobre o conceito de universalidade estética kantiana, Arthur Danto cita o próprio Kant,

Em todos os juízos pelos quais declaramos algo como belo não permitimos que ninguém tenha outra opinião.⁵²

46. BAYÓN, Damián. América Latina em sus Artes. Op. Cit. 1974. P. 91.

47. Na Argentina, Le Parc e Cruz Diez, na Venezuela, são artistas da mesma corrente.

48. BAYÓN, Damián. América Latina em sus Artes. Op. Cit. 1974. P. 186.

49. Idem. Ibidem.

50. MORAES, Frederico. Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao transitório. Op. Cit. 1979.

51. WILDER, G. Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50. Tese (Dissertação de Mestrado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 1982.

52. DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. P. 96.

Mais ac
questões da arte

Mas tem
1960 e 1
um mon
dominar
ao silênc
com o
estilhaça
látex, a c
vídeo, os
as peças
afirmaçõ

4. EXPOS

O prese
DA. Latino-am
e 20 de novemb

Na pes
quase sempre, a
do território e c
de país para pa
referências mó
níveis contine
produção cultu
própria do con
catória da estru
das da arte inte
Nova Figuraçã
entre outros m
imagem popula

53. Idem. P. 1

54. PECCINI

como objetividade. 5

Mais adiante, descrevendo como a Art Pop irá introduzir as novas questões da arte atual, Danto coloca,

Mas tem-se aí uma verdade para grande parte da arte das décadas de 1960 e 1970, e também da de 1990. (A década de 80 foi de certa forma um momento retrógrado, pois a pintura então se reassumiu como modo dominante de fazer arte). A crítica de arte kantiana teria sido reduzida ao silêncio ou teria se defrontado brutalmente com o feltro retalhado, com o vidro picado, o chumbo espargido, com o compensado estilhaçado, o arame grosseiramente retorcido, o tecido embebido em látex, a corda revestida de vinil, os luminosos de néon, os monitores de vídeo, os seios untados de chocolate, o casal acorrentado, a carne cortada, as peças de vestuário rasgadas, ou com a casa partida com que as afirmações artísticas eram feitas naqueles anos e desde então”.⁵³

4. EXPOSIÇÃO: MIRADA. LATINO-AMERICANOS DO MAC USP NO MEMORIAL

O presente texto foi motivado, principalmente, pela exposição *MIRADA. Latino-americanos do MAC USP no Memorial*, aberta entre 4 de outubro e 20 de novembro de 2007.

Na pesquisa sobre a arte dos países da América Latina vimos que, quase sempre, a busca de uma identidade se faz presente. Com o povoamento do território e com as trocas culturais, a arte latino-americana, com variações de país para país, vai se formando. No início do século XX, mesmo com as referências modernistas européias, situaremos uma visualidade voltada a certas raízes continentais. Num primeiro momento, o conjunto simbólico da produção cultural refere-se à identidade. Posteriormente, a vocação construtiva própria do continente desvela-se, seguida por uma dimensão política contestatória da estrutura de poder vigente. A arte latino-americana sofrerá as influências da arte internacional, a partir da década de 1960: Pop Art, Informalismo, Nova Figuração, Novo Realismo, a Nova Objetividade e o Neo Surrealismo, entre outros movimentos estéticos, introduzirão as técnicas e as mitologias da imagem popular.⁵⁴ Citado anteriormente, Danto diz que a arte das décadas de

53. Idem. P. 102.

54. PECCININI, Daisy. *Figurações anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: EDUSP, 1999.

1960, 1970 e, também, de 1990 se realiza em novos meios, novos processos, materiais e suportes.

A exposição *MIRADA: Latino-americanos do MAC USP no Memorial* desenha um percurso da arte latino-americana desde o modernismo até a atualidade. Proporciona ao público a oportunidade de ver exposto um conjunto significativo de obras e de artistas da coleção MAC USP e um dos projetos educacionais da sua Divisão Técnico-científica de Educação e Arte, o *Programa Acervo: Roteiros de Visita*. Mais do que uma mostra cronológica ou histórico-cultural do continente, *MIRADA* situa-se como uma exposição de artes visuais. Guiados pelo olhar, os visitantes podem se movimentar pela Galeria Marta Traba, construindo relações situadas no desdobramento de sua circularidade. Não se trata de levantar ou defender uma tese sobre a arte latino-americana, mas oferecer uma edição de obras que localiza visualmente influências, rupturas, diálogos e temáticas do século XX.

Outras abordagens e escolhas poderiam ser elaboradas a partir do acervo do MAC. Esta é apenas uma delas. *MIRADA* desvela algo em comum que emerge das diferenças. Refere-se ao ato de ver. É palavra compartilhada nas línguas portuguesa e castelhana: uma observação pensada, um convite ao olhar.