



O COMPROMISSO ARTÍSTICO E SOCIAL NA ARTE LATINO-AMERICANA: O ENSAIO CRÍTICO DE MARTA TRABA (1961)

*EL COMPROMISO ARTÍSTICO Y SOCIAL EN EL ARTE LATINOAMERICANO:
EL ENSAYO CRÍTICO DE MARTA TRABA (1961)*

*THE ARTISTIC AND SOCIAL COMMITMENT IN LATIN AMERICAN ART: THE
CRITICAL ESSAY BY MARTA TRABA (1961)*

Eustáquio Ornelas Cota Jr¹ 
Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal analisar como Marta Traba, grande intelectual e crítica de arte latino-americana, tratou no início da década de 1960 a questão do comprometimento do artista com o fazer artístico e o meio social na América Latina. Para isso, analisa-se a sua obra intitulada “*La pintura nueva en Latinoamérica*”, publicada em 1961, entendida como um dos primeiros trabalhos de maior densidade que a autora estabeleceu reflexões comparativas sobre a pintura na América Latina. O presente trabalho se insere na relação entre arte e história, cultura e poder, e utiliza-se de aportes teóricos e metodológicos da História Social da Arte e da História Intelectual. Supõe-se que com esta primeira obra ensaística mais ampla, Marta Traba realizou um diagnóstico da pintura no pós-II Guerra, criticou vertentes e movimentos existentes na arte e na cultura da região e apontou novos rumos para uma nova geração de artistas, tendo como base exemplos da própria história da arte na América Latina.

Palavras-chave: Marta Traba; *La pintura nueva en Latinoamérica*; Crítica de arte latino-americana; Compromisso artístico; Compromisso social.

Resumen: el objetivo principal de este artículo es analizar cómo Marta Traba, una gran intelectual y crítica del arte latinoamericano, abordó a

¹ Doutorando e mestre no Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). O presente artigo é oriundo da tese de doutorado *Um diálogo sobre arte latino-americana. E: ensaios críticos de Marta Traba e Aracy Amaral (1960-1980)*, a ser defendida em 2022, sob a orientação da Dra. Stella Maris Franco. O trabalho conta com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). - Código de Financiamento 001 88882.333226/2019-01.

principios de la década de 1960 el tema del compromiso del artista con el trabajo artístico y el entorno social en América Latina. Para ello, analizamos su obra titulada “*La Pintura Nueva en Latinoamérica*”, publicada en 1961, entendida como una de las primeras obras de mayor densidad que la autora estableció reflexiones comparadas sobre la pintura en Latinoamérica. El presente trabajo se inscribe en la relación entre arte e historia, cultura y poder, y utiliza aportes teóricos y metodológicos de la Historia Social del Arte y la Historia Intelectual. Se supone que, con este primer ensayo más amplio, Marta Traba hizo un diagnóstico de la pintura en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, criticó las tendencias y movimientos existentes en el arte y la cultura de la región y señaló nuevos rumbos para una nueva generación de artistas, a partir de ejemplos de la historia del arte en América Latina.

Palabras claves: Marta Traba; *La pintura nueva en Latinoamérica*; Crítica de arte latinoamericana; Compromiso artístico; Compromiso social.

Abstract: The main goal of this article is to analyze how Marta Traba, a great intellectual and Latin American art critic, dealt in the early 1960s with the issue of the artist's commitment to artistic work and the social environment in Latin America. To do this, we analyze her work entitled “*La Pintura Nueva en Latinoamérica*”, published in 1961, one of the first works of greater density in which the author established comparative reflections on painting in Latin America. The present work is part of the relationship between art and history, culture and power, and uses theoretical and methodological contributions from the Social History of Art and Intellectual History. It is assumed that with this first broader essay, Marta Traba made a diagnosis of painting in the post-World War II period, criticized existing trends and movements in the region's art and culture and indicates new directions for to the new generation of artists, having as based on examples from the history of art in Latin America.

Keywords: Marta Traba; *La pintura nueva en Latinoamérica*; Latin American art criticism; Artistic commitment; Social commitment.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022201025](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022201025)

Recebido em: 12/08/2022

Aprovado em: 02/12/2022

Publicado em: 12/10/2022

1 Introdução

Marta Traba Taín (1930-1983) foi uma das mais importantes historiadoras, pesquisadoras e críticas de arte que se debruçou sobre o tema da arte e cultura na América Latina. Proveniente da América do Sul,

circulou por várias cidades do mundo e contribuiu significativamente para os estudos sobre arte latino-americana, tornando-se uma grande referência para a área e uma das intelectuais mais notáveis de seu tempo.

Nascida em Buenos Aires, estudou Filosofia e Letras na Universidade Nacional de Buenos Aires. Trabalhou na revista *Ver y Estimar*, um dos veículos mais importantes da área na região e que foi dirigido pelo então importante crítico de arte Jorge Romero Brest, um dos mestres de Traba. Entre o final da década de 1940 e início dos anos 1950, passou uma temporada na Europa, onde cursou História da Arte, em Paris, e foi aluna de Pierre Francastel, com quem estudou a relação entre arte e sociedade. Em 1954, Marta Traba chegou à Colômbia, onde passou a constituir a sua família e em paralelo aplicar o conhecimento que havia aprendido.

Naquele momento, Bogotá passava por um intenso processo de modernização, ao mesmo tempo em que a Colômbia vivia os reflexos de um dos seus episódios políticos mais marcantes, o conhecido Bogotazo.² Marta Traba vai participar ativamente deste processo de modernização da cidade de Bogotá, por meio das artes. Tanto que no início da década de 1960, foi uma das principais agentes que atuaram na construção do Museu de Arte Moderna de Bogotá, mais conhecido como MAMBO, instituição que dirigiu até 1967.

No plano artístico-cultural, desde a década de 1950, vários artistas e intelectuais, em contato com as vanguardas na Europa e Estados Unidos, passaram a questionar padrões e a estimular a discussão sobre novas linguagens e paradigmas para a arte. Destacam-se artistas como Fernando Botero, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar e Lucy Tejada. Ao lado de Marta Traba, outros intelectuais se empenharam em consolidar a crítica e o pensamento sobre arte no país, tais como Walter Engel, Casimiro Eiger, Clemente Airó e Juan Friede. Nota-se que a maior parte dos artistas e intelectuais que ocupavam os principais espaços na cena cultural eram homens. Traba se destacava não apenas por ser umas das pouquíssimas

² Trata-se do assassinato do candidato a presidente Jorge Eliécer Gaitán, em 1948, seguido de agitações políticas e sociais que se estenderam até por volta de 1957.

mulheres no meio, mas por ser uma profissional articulada naquele momento. Junto ao seu companheiro, o jornalista Alberto Zalamea Costa, com quem teve dois filhos -Fernando e Gustavo-, passou a ter contato com pessoas importantes do setor de comunicação. Tanto que já no final de 1954, ela foi convidada por Fernando Gómez Agudelo, para fazer parte da programação da Televisora Nacional, veículo de comunicação inaugurado naquele mesmo ano. Traba passou a participar ou apresentar programas voltados às artes plásticas com viés educativo.

Sobre este momento, o pesquisador colombiano Nicolás Gómez comentou que:

Este particular contexto parecería ideal para la inmediata integración de Marta Traba al terreno público de la discusión sobre arte. Las políticas oficiales, en su proyecto modernizador, defendían, la necesidad de la educación artística, a través de los medios de comunicación como parte integral de un plan progresista. (GÓMEZ, 2010, p. 322)

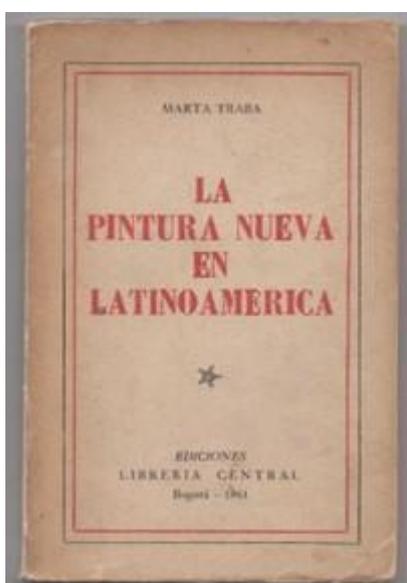
Nos primeiros programas, como em *La rosa de los vientos*, *El museo imaginario*, *Una visita a los museos*, Marta Traba analisou principalmente a produção artística de instituições europeias, por meio de uma perspectiva formalista da obra de arte³. Era quase uma “clássica” historiadora da arte europeia. Isso foi se transformando na medida em que passou a ter mais contato com a produção colombiana e latino-americana. Segundo Ruth Acuña, no *El abc del arte*, um dos seus programas mais bem-sucedidos, foram trabalhados conteúdos de artistas nacionais como Judith Márquez, Ignacio Gómez Jaramillo, Ian Munn e Arenas Betancourt. Muitos deles iam pessoalmente nos estúdios para participarem, relatou a pesquisadora (apud GÓMEZ, 2010). Em 1957, ela apresentou pela Radiodifusora Nacional um programa chamado *Curso de Historia del Arte*. Mas, no caso de Marta Traba, o prestígio alcançou outras proporções, pois a intelectual ganhou projeção nacional, se tornando uma figura pública conhecida para além do meio artístico da Colômbia.⁴

³ A concepção do programa partiu de um dos seus primeiros ensaios sobre arte moderna, escrito na época e publicado em 1958, chamado de *El museo vacío*, em que propõe o estudo de obras de artistas europeus consagrados, como Picasso, Matisse, Max Bill entre outros.

⁴ No início da década de 1980, Traba voltou a gravar para a TV, em uma série intitulada *Historia del arte moderno* desde Bogotá, em que esteve engajada na expansão e popularização do acesso ao ensino de arte no país. É

Em 1954, mesmo ano da chegada de Marta Traba à cidade de Bogotá, foi criada a galeria de arte “El Callejón”, dirigida pelo crítico Casimiro Eiger. O espaço logo se tornou um lugar de destaque na formação e difusão da arte moderna, promovendo encontros e trocas entre intelectuais e artistas nacionais e estrangeiros. Nesse mesmo lugar, no início da década de 1960, Marta Traba proferiu cinco conferências temáticas, as quais foram reunidas e publicadas no livro *La pintura nueva en Latinoamérica* (**Fig. 1**), em 1961, pela Ediciones Librería Central.

Figura 1 - *La Pintura Nueva en Latinoamérica*, de 1961.



FONTE: Imagem digitalizada da capa do livro obtido em pesquisa de campo.⁵

Essa obra, bem menos lembrada que o famoso ensaio *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, publicado em 1973, na década posterior, foi também muito importante para a sua carreira. Além de conter ideias que passariam a ser trabalhadas ao longo de toda a sua vida, esse trabalho indica o interesse e o comprometimento precoces da intelectual com o tema. Grande parte dos estudiosos latino-americanos se debruçou sobre a produção artística da região, tecendo redes e comparações, principalmente após a Conferência Geral da

comum ver cenas em que a intelectual caminha no meio da população urbana da capital, trazendo reflexões sociais e artísticas.

⁵ A obra foi obtida em pesquisa de campo realizada em Bogotá, na Colômbia, durante o mês de setembro de 2018.

Unesco, ocorrida em Paris, em 1966, seguida dos encontros de Lima (1967) e Quito (1970)⁶.

Até então, predominava no debate sobre as artes plásticas latino-americanas, narrativas provenientes dos EUA, sobretudo, a engendrada em torno da formação da coleção latino-americana do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York). A partir dos anos 1960, teóricos e críticos de arte provenientes dos mais diversos países da região passaram a se debruçar progressivamente sobre a arte e a cultura da América Latina, enxergando-a cada vez mais como um bloco. Obviamente, não um bloco unívoco, mas diverso e cheio de assimetrias. Problemas estes que foram sendo tomados por uma geração de críticos e intelectuais que inclui nomes como Damián Bayón, Juan Acha, Frederico Morais, Rita Eder e Aracy Amaral. Nesse sentido, Traba que começou a escrever sobre a América Latina desde a década de 1950, com seu estilo contundente e inconfundível, indagava à rica produção latino-americana, problematizando-a e tomando para si o desafio de construir um olhar comparativo e panorâmico que já pode ser observado no seu livro de 1961.

La pintura nueva en Latinoamérica pode ser considerado o primeiro trabalho de maior densidade em que a autora estabelece reflexões sobre a pintura na América Latina, indicando pontos marcantes desta ampla produção. A obra, portanto, foi produzida em um momento em que a autora passava a estabelecer uma relação mais sólida e comprometida com o tema da arte e cultura na América Latina, em um contexto propício para a sua difusão, entre o público bogotano e estrangeiro. No próprio prefácio do livro, indica-se que naquele momento qualquer pessoa de “cultura mediana” conhecia os movimentos artísticos europeus e norte-americanos. No entanto, na sua avaliação, a América Latina e suas artes permaneciam desconhecidas. Traba afirmou que: “*Después de muchos años de aceptar que otros piensen por él y decreten en su nombre una cultura intocable, el público quiere pensar por sí mismo. Hay*

⁶ Segundo Aracy Amaral foi após estes momentos que se delineou “um projeto de estudos das culturas latino-americanas a partir da sua literatura e de suas artes”. (AMARAL, 2006, p.129).

que ayudarlo, informando con veracidad y aproximación a los valores estéticos reales.”(TRABA, 1961, p.9)⁷.

Sendo assim, este artigo busca compreender a partir do livro *La pintura nueva en Latinoamérica*, como Marta Traba analisou a questão do comprometimento do artista na intrincada relação entre o fazer artístico e o meio social na América Latina. A obra, publicada em 1961, se insere em um momento de transição na trajetória da intelectual, a qual passava a trabalhar cada vez mais com a perspectiva social na arte, ainda que de modo crítico. Algo que posteriormente se desenvolveu em teses como a resistência na arte, por exemplo. Além disso, trata-se de um dos primeiros trabalhos de maior densidade, em que a autora estabeleceu reflexões comparativas sobre a pintura de artistas latino-americanos. Portanto, supõe-se que com esta primeira obra ensaística mais ampla, Marta Traba realizou um diagnóstico da pintura no período pós-II Guerra, criticou vertentes e movimentos existentes na arte e na cultura da região e apontou novos rumos para uma nova geração de artistas, tendo como base exemplos da própria história da arte latino-americana.

2 A obra e o problema do compromisso artístico e social

No amplo ensaio *La pintura nueva en Latinoamérica*, Marta Traba buscou discutir a produção pictórica latino-americana, incluindo problemas, artistas e obras que marcaram a produção regional, desde a primeira metade do século XX até o início da década de 1960, configurando-se em um amplo balanço crítico. Para trabalhar o tema da pintura latino-americana em regiões com produções tão variadas, Marta Traba definiu como um dos eixos fundamentais da sua análise, o problema do comprometimento ou do compromisso do artista com a construção da sua obra e com o meio social em que se insere. No seu entendimento, essa

⁷ A própria Marta Traba apresentou programas televisivos de ensino de arte na Colômbia, na década de 1950, e ainda, ajudou a fundar o primeiro Museu de Arte Moderna de Bogotá (MAMBO), em 1962.

era uma problemática muito relevante para pensar a produção artística latino-americana.

Semelhante ao comprometimento, o termo engajamento se mostrou útil para a compreensão de muitas produções artísticas latino-americanas, sobretudo em contextos políticos intensos, como se deu na América Latina na segunda metade do século XX. Em seu artigo, o historiador Marcos Napolitano estabelece a diferença entre a arte militante e a arte engajada. Segundo Napolitano, a arte militante “parte da política para atuar na tríade ‘agitação - propaganda - protesto’, dirigida pelos partidos e grupos politicamente organizados”. Nesse sentido, o historiador entende que a arte militante “trabalha para mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas”. Já a arte engajada “chega na política a partir de uma atitude ‘voluntária e refletida’ sobre o mundo”. “De caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela”. (NAPOLITANO, 2011, p. 29)

Apesar de não fazer esta diferenciação no seu livro, observa-se que ora a intelectual se refere à “arte militante”, a qual rechaça pela submissão aos ditames políticos, e ora à arte engajada, entendida como um dispositivo intrínseco ao processo de criação artística, que deve ser balizado de modo consciente. Nota-se, portanto, que o comprometimento artístico e social perpassou direta ou indiretamente todos os cinco capítulos que compõem o livro de Marta Traba, contudo o problema foi mais bem delineado no capítulo I, intitulado *El “mejicanismo” y el “americanismo”* e no capítulo II, chamado de *Los iniciadores: ¿Debe el artista comprometerse?*.

A intelectual indagou até que ponto caberia ao artista se comprometer com os problemas sociais, misérias e sofrimentos dos povos residentes em nosso continente. Nesse sentido, Traba escreveu que:

É necessário se comprometer com seu gigantesco infortúnio e proclamá-lo em voz alta, como os enlutados egípcios? É necessário que consideremos a América como um enterro perpétuo... Afinal, o que é a América? Um novo continente ou um continente moribundo? (TRABA, 1961, p. 37-38, *trad. nossa*).

O trecho acima, bem ao seu estilo direto, revela uma crítica contundente à geração que, na sua opinião, excedeu no comprometimento social, em detrimento da experimentação artística e estética. Além disso, a crítica de Traba também assumiu um tom de alerta à geração mais recente de pintores latino-americanos, que, na sua visão, não mais deveriam estar comprometidos com as mesmas ideias e princípios que irrigaram grande parte da produção latino-americana na primeira metade do século XX. Para Marta Traba, no início dos anos 1960, era hora de avançar rumo à experimentação, ao desconhecido e, principalmente, ao imaginativo. Esse foi um recado dado, sobretudo, à geração de pintores mais jovens.

Segundo a intelectual, o comprometimento social na produção pictórica da região estava ligado a duas principais vertentes: o “mexicanismo” e o “americanismo”. De modo geral, Traba considerou que o mexicanismo referia-se basicamente à produção derivada ou inspirada no muralismo mexicano. Já o americanismo, era a vertente que se caracterizava pelo comprometimento do artista com temáticas relacionadas às suas raízes culturais, aspectos identitários, paisagens americanas e seus povos.

Para Traba, de certa forma, ambas as vertentes estavam ligadas ao que chamou de realismo social latino-americano, ou seja, pinturas de forte teor reivindicatório, contendo denúncias sociais e políticas. No seu olhar, a vertente “mexicanista” teve maior impacto na região, sobretudo na primeira metade do século XX, enquanto a americanista, derivada do mexicanismo, perpassava a produção pictórica do continente, incluindo os EUA, sobrevivendo em plena segunda metade do século, sobretudo na América Latina. Apesar de suas diferenças, a intelectual mostrou-se crítica a ambas as vertentes. Em sua análise, trabalhou casos exemplares,

indicando artistas ligados a cada uma dessas correntes, ao mesmo tempo em que fazia um grande balanço da pintura latino-americana.

No caso do muralismo mexicano, por exemplo, Traba destacou que, apesar do seu forte impacto e reconhecimento, suas obras derivadas possuíam baixa complexidade de composição do ponto de vista estético. Para ela, o movimento serviu para difundir mais os valores da Revolução Mexicana e da história do México do que suas perspectivas estéticas. Traba afirmou que, apesar de legítima a insurgência dos muralistas, esses “eram políticos antes que pintores e soldados antes que estetas” (TRABA, 1961, p. 19). Para ela, o muralismo mexicano havia se instalado no continente como uma espécie de “tumor maligno”, exercendo grande influência na produção latino-americana por duas décadas, com reconhecimento mundial e sem enfrentar contestações, como podemos perceber no trecho a seguir: *El muralismo mexicano se enquistó en el continente como un tumor maligno, pero todo el mundo lo saludó y reconoció como un síntoma de buena salud y durante veinte años se decretó sin apelación que la vitalidad latinoamericana se expresara de acuerdo con sus fórmulas.* (TRABA, 1961, p. 18).

Traba alertou que, nos regimes políticos estritamente coletivistas, o realismo era a escolha mais comum de expressão artística, por se tratar de uma pintura na qual o artista renuncia à sua individualidade e estética pessoal em benefício de uma linguagem compreensível para todos, “*el alfabeto de las imágenes reales*”. Na sua perspectiva, isso poderia ser algo danoso, pois além de suprimir o artista como ser individual e reinventor do mundo, transformava a arte em uma espécie de prática “copista” ou “narradora da história”, desaparecendo assim, os mecanismos de criação estética⁸.

Nesse sentido, considerava o pintor Diego Rivera um caso paradigmático. Como se sabe, Diego Rivera estudou em Paris, produziu obras de inspiração cubista no início da sua carreira e por volta de 1920, ao

⁸ Na sua perspectiva, criar um objeto artístico significava “extrair um objeto real das circunstâncias temporais e passageiras que o rodeiam na natureza e fixá-lo em uma zona de valores estéticos”. Cf. TRABA, 1961, p.23-24.

retornar para o México, filiou-se às causas da Revolução juntamente a outros pintores, no projeto encabeçado por José Vasconcellos. Traba entendeu essa transição na carreira do artista como um menosprezo da atividade estética em prol do ideal proletário. Ela apontou que Rivera acabou fundando uma espécie de escola da Revolução Mexicana que se propagou por todo o continente. Além disso, rechaçou o que chamou de postura “radical” do pintor, ao basear a sua pintura em uma abordagem socioeconômica calcada no materialismo histórico de Marx, Engels e Lenin. Na sua avaliação, Diego Rivera tinha uma atuação artística limitada, pois costumava pintar figuras estáticas, descritivas e alegóricas, como nos afrescos da *Escuela Agrícola de Chapingo*, em 1924. (TRABA, 1961, p. 21-23).

Compreende-se que a crítica de Traba está inserida em um momento em que o muralismo já apresentava nítidos sinais de desgaste. A historiadora da arte mexicana Rita Eder, indicou que a história do movimento muralista mexicano se construiu em duas etapas principais, a primeira entre 1921 e 1942, e a segunda etapa, menos ativa, posterior a 1942, adentrando a segunda metade do século XX⁹. Diego Rivera, ícone do muralismo e um dos artistas mais conhecidos internacionalmente, havia falecido em 1957, poucos anos antes da intelectual escrever o seu texto criticando o movimento.

Ainda, essa sua crítica se mostrou alinhada a outros pensadores que também analisaram criticamente o movimento mexicano. O intelectual mexicano Octavio Paz, por exemplo, julgou prejudicial o predomínio do muralismo mexicano na arte latino-americana entre os anos 1930 e 1940. Além disso, apontou algumas fragilidades estéticas do movimento (PAZ, 1987).¹⁰

⁹ A autora mencionada escreveu o texto em 1990, conforme indica EDER, 1990, p. 101. O historiador brasileiro Camilo de Mello Vasconcellos (2005, p. 292) também apontou em seu estudo que nos anos 1940 o movimento muralista apresentou sinais evidentes de desgaste, o que se acentuou na década seguinte, com esgotamento de propostas plásticas e pela própria mudança no contexto do país.

¹⁰ Atualmente há pesquisas que revisitam a produção artística do período, como a historiadora da arte Karen Cordero Reiman, que além de refletir sobre uma rica produção de artistas mulheres mexicanas que nos anos 1960 passaram a contestar não formas de representação corporal bem como a relação entre arte política que havia caracterizado as narrativas dominantes da arte mexicana, como o muralismo. Ver: CORDERO REIMAN, 2018.

Já outras intelectuais como a própria mexicana Rita Eder e a brasileira Aracy Amaral também não deixaram de olhar criticamente para o movimento muralista, ao mesmo tempo em que ressaltaram a sua importância como marco de articulação, difusão de ideias e propagação da arte latino-americana no mundo. O tom mais elogioso da intelectual brasileira em seu texto “O muralismo como marco de múltipla articulação” de 1978, difere da colega Marta Traba (AMARAL, 1983 [1978], p. 280). Mesmo em tempos atuais, o debate em torno do movimento mexicano e suas ressonâncias no muralismo latino-americano mais atual é indicativo de sua importância para a história da arte na América Latina, como bem apontou a pesquisadora Simone Abreu (ABREU; VENCHIARUTTI, 2016).

Voltando ao ensaio de Traba, sobre a vertente americanista, Traba a considerava importante. Para Marta Traba era legítimo que artistas americanos pesquisassem ou mesmo buscassem trazer para suas obras elementos que ajudassem a pensar as cidades, os campos, as pessoas do nosso continente, como podemos observar no comentário a seguir: *“Era legítimo que América pretendiera alcanzar una cultura propia, que se negara a representar interminablemente su papel parasitario de las culturas europeas. Era y es legítimo”* (TRABA, 1961, p. 25). Para ela, o comprometimento excessivo com as duas principais vertentes, tornou a pintura latino-americana refém da figuração e com pouca inovação estética.

Pensando em exemplos positivos da vertente americanista, Traba citou a importância do uruguaio Pedro Figari no início do século XX. Segundo a sua avaliação, a pintura de Figari era “instintiva”, “ingênua”, “primitiva”, dotada de espírito irônico e cheia de desprezo pelos padrões acadêmicos, algo que certamente o fez se diferenciar dos seus antecessores do século XIX, entendendo-o como um grande mestre na pintura da América Latina. (TRABA, 1961, p. 17).

No caso de Joaquín Torres García, ícone da pintura latino-americana da primeira metade do século XX, Traba o considerou um artista inovador nas formas e preocupado com o desenvolvimento de um projeto artístico

americano, a partir da América do Sul. Para a intelectual era notável a sua tentativa de “transformar a realidade em símbolo”, destacando a rica pesquisa da linguagem pré-colombiana e seus hieróglifos. Mas, na sua visão, este outro mestre uruguaio “morreu sem compreender que antes de submeter à violência natural física e à anarquia latino-americana a uma rígida estrutura mental, era necessário conhecê-la a fundo e expressá-la, dar-lhe saída por meio de uma pintura impetuosa e vital ao invés de enclausurá-la e reprimi-la ” (TRABA, 1961, p. 16).

Como se viu, Marta Traba indicou que o projeto do pintor uruguaio (racional, cartesiano, esteticamente complexo, recheados de elementos pré-colombianos) foi pouco sucedido na região, enquanto o projeto do muralismo mexicano (engajado politicamente, esteticamente simples, figurativo e recheado de realismo social) e o americanista (identitário, figurativo, com pouca inovação estética, político e conectado às realidades sociais e culturais locais) tiveram uma enorme adesão em todo o continente. Aqui, cabe assinalar a coexistência de diferentes projetos na arte da América Latina. Ou seja, havia sim projetos de vertentes variadas que coexistiram na região, porém os seus resultados, em termos de difusão, foram diferentes devido a fatores culturais, institucionais, políticos e não apenas estéticos.

Marta Traba citou o caso do pintor equatoriano Oswaldo Guayasamín como exemplo americanista negativo. Na sua opinião, Guayasamín levantou a bandeira do americanismo como ninguém e vinha sendo premiado por isso¹¹. Para Traba, ele “saqueou” vários dos recursos pictóricos do repertório de Pablo Picasso para retratar figuras mestiças abatidas, recorrendo a vários truques já bastante utilizados pela pintura europeia desde o início do século, adaptando-os para as figuras americanas.

Na famosa série de quadros denominada *Huaycayñan*, em quéchua, traduzindo significa *El Camino del llanto (o caminho das lágrimas)*, Guayasamín procurou exprimir desigualdades, misérias e sofrimentos de

¹¹ Cabe lembrar que entre os anos 50 e 60, o pintor equatoriano havia sido premiado na Bienal de SP e na Bienal do México.

povos oprimidos no continente. O conjunto é formado por cerca de 103 obras, divididas em três grandes temas - “índio, mestiço e negro” -, construído a partir da sua vivência em seu país de origem, o Equador, e a partir das suas observações feitas em uma viagem por dois anos pela América Latina, em que esteve por diversos países, dentre eles, México, Brasil e Argentina. Além do forte teor social, é possível perceber nos quadros, relações com o cubismo e com o expressionismo. Com esta série, o artista se apresentou em diversas bienais, ao longo dos anos 50 e 60, sendo premiado em muitas delas, com obras adquiridas por colecionadores particulares em países do continente americano e do europeu (GUAYASAMÍN, 1953).

Sobre esta série, Marta Traba afirmou:

Guayasamín terminaba en 1952 su “Camino del Llanto”, donde no sólo las niñas mestizas sufrían la humillación de no tener muñecas como las niñas blancas sino que todo el mundo, todas las razas, sufrían por igual volcadas sobre su oscuro deseo de llorar, sobre su inextinguible sed masoquista. (TRABA, 1961, p. 37).

Marta Traba também assinalou que o realismo social, elemento impulsionador das pinturas das vertentes “mexicanista” e “americanista”, não havia sido exclusividade dos latino-americanos. Nos EUA, este tipo de realismo teve maior impacto entre as décadas de 1920 e 1940. Mas, na sua opinião, o realismo social norte-americano acabou sendo bastante descritivo das mudanças populacionais vividas no país e carente de “agressividade”, diferentemente do realismo social latino-americano, de caráter mais reivindicatório e combativo. Além disso, avaliou que “os artistas norte-americanos foram os primeiros em compreender o erro básico do realismo social” (TRABA, 1961, p. 27, trad. nossa). Neste comentário é possível notar que a intelectual entendeu a presença do realismo social na arte como “erro”, sem pensar, por exemplo, a relação entre este estilo e o contexto do entre guerras.

Ao longo dos anos 1930, nos EUA, houve diversas iniciativas de promoção da arte mural, principalmente em Nova York e Califórnia. Inclusive a circulação dos muralistas mexicanos, bem como a aquisição de

suas obras foi algo considerável durante os anos do conhecido *New Deal*. Contudo, já no final desta mesma década, também era possível notar algumas iniciativas no sentido de promover produções pictóricas alternativas à figuração e aos realismos até então muito difundidos. Destaca-se, por exemplo, a exposição sobre o abstracionismo no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1937. É a partir deste evento que surgiu o famoso diagrama do então diretor do MoMA Alfred Barr Jr. indicando o sentido das artes plásticas modernas em direção à arte abstrata. Também a partir da década de 1940, após a II Guerra, houve um maior fortalecimento da experimentação estética ligada à arte abstrata e ao chamado expressionismo abstrato. Nesse sentido, a chamada “Escola de Nova York”¹² foi muito importante na difusão desta nova vanguarda em um contexto marcado pela ascensão de Nova York como um importante polo da arte moderna mundial.¹³

Para Traba, toda esta movimentação na arte dos EUA foi algo muito positivo, pois na sua opinião esses artistas criaram uma “maneira de sentir a expressão com enorme autenticidade e com uma força inigualável, impondo ao mundo da estética contemporânea um estilo norte-americano”. Dentre os artistas participantes desta nova corrente artística nos EUA, Traba destacou o pintor norte-americano Jackson Pollock, com a sua pintura de ação (“*Action Painting*”) que deixou de descrever, para expressar os seus sentimentos na tela, abandonando um estado documental da pintura, comum no realismo social, indo para um estado estético de busca pela autenticidade.

Ocorre que não apenas nos EUA havia movimentos de renovação na arte. Mesmo incipientes, entre os anos 1940 e 1950, houve uma série de iniciativas na América Latina no sentido de promover maior inovação das linguagens e espaços artísticos. No Brasil, por exemplo, destaca-se a inauguração de importantes instituições voltadas para o desenvolvimento da arte moderna como o MAM-SP, o MASP e a Bienal de SP, a qual se

¹² Traba também vai chamar este grupo de artistas ligados ao expressionismo abstrato de “Escola do Pacífico”, destacando trabalhos do pintor Mark Rothko, Franz Kline, Clyfford Still e Jackson Pollock.

¹³ Sobre a Escola de Nova York, ver: GREENBERG, 2013.

tornou uma importante vitrine internacional que possibilitou conexões com os seus vizinhos. Em relação às linguagens artísticas, a arquitetura, a arte construtiva, cinética, concreta e neoconcreta, bem como o abstracionismo, foram marcas importantes de renovação nestes anos no Brasil, na Venezuela e na Argentina, por exemplo. O crítico argentino Jorge Romero Brest, por exemplo, foi um grande impulsionador destas iniciativas nos anos 1950, tanto que fez questão de vir ao Brasil nestes anos para proferir conferências, ser jurado nas bienais e apoiar a atmosfera de renovação nos dois países da América do Sul, como bem demonstrou o artigo da pesquisadora Luiza Mader¹⁴. Neste contexto em que parte de artistas e intelectuais tentavam promover transformações nas artes da América Latina, seria difícil Traba estar alheia a tudo isso, até por suas fortes conexões internacionais. Contudo, no início dos anos 1960, a intelectual mirou seus esforços em criticar parte da produção pictórica latino-americana que ainda permanecia em diálogo com o realismo / figurativo, presos à narrativa propagada pelo muralismo e correntes de cunho mais social.

Na visão da intelectual, o expressionismo abstrato nos EUA e a mudança na postura dos seus artistas, fez com que “europeus passassem a se inclinar ante a força original dos norte-americanos”, enquanto os latino-americanos “seguiam vendo na pintura um eficaz sistema defensivo para denunciar e contra-atacar seus problemas de opressão” (TRABA, 1961, p. 28-29).

É possível compreender que a mudança de percepção de muitos europeus em relação à produção norte-americana não se deveu apenas a fatores estéticos. Externamente os EUA assumiram um papel fundamental na reconstrução da Europa após a II Guerra, seja do ponto de vista econômico, político ou cultural. O país recebeu vários artistas e intelectuais europeus refugiados ou exilados, tornando cidades como Nova York, polos efervescentes de produção artística no país, além de fomentar

¹⁴ Sobre o assunto, veja: PALADINO, Luiza Mader. Projetos de modernização cultural na América Latina - década de 1950 - Intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina. *Arte ConTexto*, v. 3, p. 20, 2016. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao09_luiza-paladino.html

investimentos capitaneados por instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova York. O MoMA, um dos braços culturais dos EUA, sempre esteve voltado para a produção interna do país e de olho no cenário internacional. Cabe lembrar que a instituição investiu na formação de uma ampla coleção de arte latino-americana durante a chamada Política da Boa Vizinhança, como demonstra o recente estudo desenvolvido por Eustáquio Ornelas, publicado em 2019 (COTA JR., 2019).

Já no período da Guerra Fria, o mesmo Museu de Nova York defendeu em sua política cultural o expressionismo abstrato como vanguarda norte-americana e o pintor Jackson Pollock como um dos seus principais expoentes. Em seu texto sobre a arte no mundo capitalista, Aracy Amaral trouxe referências interessantes sobre o assunto, como por exemplo o texto de Eva Cockcroft, que buscou analisar a relação entre o MoMA e a política externa norte-americana na época (AMARAL, 2003, p. 15). Neste trabalho, indicou que não seria apenas coincidência a exitosa ligação entre a retórica existencialista/individualista do expressionismo abstrato e a Guerra Fria. Acompanhada do crítico Max Kozloff, Eva apontou que pessoas em posições estratégicas naquele momento, como os próprios diretores do Museu e figuras como Nelson Rockefeller, ajudaram a costurar esta relação (COCKCROFT, 1974).

Entende-se que Marta Traba, no início dos anos 1960, se posicionou contra vertentes que considerava ultrapassadas na arte da América Latina, como as que chamou de “mexicanista” e “americanista”. Isso não significou um alinhamento ao modelo norte-americano, contudo elogiou que na arte norte-americana da época a vertente mais politizada havia perdido espaço para outras vertentes mais abstratas, como o expressionismo abstrato. Além disso, apontou que os caminhos imaginativos a serem trilhados pela arte latino-americana, estavam contidos nos próprios históricos exemplos de artistas latino-americanos, os quais foram nomeados de iniciadores.

3 Mirar nos “iniciadores”

Marta Traba indicou que a “cantiga do artista comprometido” já havia sido demasiadamente tocada nos ouvidos de pintores da época, o que considerava prejudicial. Apesar disso, deixou claro no seu ensaio que não existia nenhum artista completamente descomprometido ou inerte às questões de seu tempo. Nesse sentido, Marta Traba estabeleceu como importante referência de comprometimento e desenvolvimento artístico um grupo seletivo de artistas latino-americanos, os quais denominou de “iniciadores”, por fazerem parte da fase inicial da pintura moderna latino-americana, durante a primeira metade do século XX. Traba avaliou que esse grupo, apesar de muito talentoso, tinha sido muitas vezes eclipsado pelas produções de “mexicanistas” e “americanistas” que tiveram amplo espaço no período. Compõem esse grupo os cubanos Wifredo Lam e Amelia Peláez, o mexicano Rufino Tamayo, o argentino Emilio Pettoruti, os chilenos Roberto Matta e Nemesio Antúnez, o português-equatoriano Manuel Rendón, além dos “grandes” pintores uruguaios Pedro Figari e Joaquín Torres García.

No caso de Tamayo, por exemplo, Traba ressaltou que o pintor rompeu com as “fórmulas impostas” pelo muralismo ou pelo coletivismo pregado pelos ideais da Revolução, para investir no seu próprio processo de criação das obras. A intelectual discordou veementemente do “silêncio” que pairou sobre o nome de Tamayo no México, em comparação a fama de Alfaro Siqueiros, como se nota no comentário a seguir: *“El silencio condenatório que durante muchos años se hizo en Méjico alrededor del nombre de Tamayo, hizo olvidar, por ejemplo, que este gran artista es contemporáneo de Siqueiros, quien nace un año antes de Tamayo.”* (TRABA, 1961, p. 47). Para Traba, Tamayo conseguiu criar uma atmosfera artística rica, inovadora e universal, contendo figuras alucinantes, cheias de angústias e improvisos, em cores pastosas, afastadas das perspectivas

realistas, em um contexto artístico ainda marcado pelas ideias do muralismo mexicano.¹⁵

Segundo a intelectual, Cuba se destacava por ser “*el único país del área del Caribe desligado por completo del ‘muralismo mejicano’*” (TRABA, 1961, p. 49). Nesse sentido, Traba destacou os trabalhos de Wifredo Lam e Amelia Peláez. Em sua opinião, Wifredo Lam pintou obras das mais notáveis em toda a América Latina e que o seu desconhecimento pelo público em geral era algo “vergonhoso”. Mesmo a longa estadia do pintor na Europa (1923-1941), não apagou as paisagens americanas presentes em muitas de suas obras, como as folhagens verdes e misteriosas dos campos canaviais, onde viviam negros, chineses, brancos e mestiços. Para Traba, essa é uma mistura “brutalmente americana” que não tinha equivalência na Europa. Também não concordou que Lam fosse classificado como um artista surrealista. Para ela, o seu trabalho está mais próximo de Pablo Picasso e de um certo “formalismo picassiano”. No entanto, diferentemente do espanhol que trabalhou com formas que se inspiram no real para alcançar “fins alegóricos”, como em *Guernica*, o cubano vai além e “cria com formas contundentes, linhas seguras e elásticas, um mundo de ficção absolutamente poético, de onde nada resulta equivalente real, evocando coisas surreais e fantásticas, de situações impossíveis e de relações assombrosas e exaltantes” (TRABA, 1961, p. 53-54). Assim, para Traba, Lam utilizou-se do formalismo picassiano para criar um mundo imaginário caótico como se pode ver em várias de suas gravuras e no famoso quadro *La Jungla*, de 1943.¹⁶

Outra cubana destacada por Marta Traba foi Amelia Peláez, uma das iniciadoras do cubismo em Cuba, bem como Emilio Pettoruti na Argentina. Traba colocou os trabalhos da artista cubana e do artista argentino em um mesmo patamar e ressaltou a inteligência e a seriedade no trabalho de ambos, em que é possível notar referências de pintores franceses como

¹⁵ Aqui a autora se referiu principalmente aos trabalhos do pintor mexicano realizados na década de 1950. Ver TRABA, 1961, p. 48.

¹⁶ A obra referida pode ser vista na Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), disponível no link: <https://www.moma.org/collection/works/34666> (acesso 24 de setembro de 2022).

Henri Matisse e Cézanne. Além disso, situou-os em zonas poéticas potentes, mas com diferenças, “*caliente y feminina*” no caso de Amelia Peláez e mais “quimicamente pura” no caso de Emilio Pettoruti.¹⁷ Em outro momento do seu ensaio, Traba explicou que o argentino Perutti foi um “cubista ortodoxo”, no mesmo nível dos europeus, e que sua obra era - “eminentemente lógica” e de “sensibilidade contida” (TRABA, 1961, p. 62)¹⁸. No entanto, a intelectual não explicou o que entendia por “feminina” na obra de Peláez, mas ressaltou que em Amélia, a presença do verão transitório e implacável, como em Cuba (TRABA, 1961, p. 62).

Ao analisar os trabalhos dos pintores chilenos como Roberto Matta e Nemesio Antúñez, Marta Traba acaba apontando para o caminho que entende ser o melhor para o comprometimento de artistas latino-americanos com a América: a recriação do real a partir de um processo próprio de investigação estética (TRABA, 1961, p. 61). Nesse sentido, a intelectual indica os dois artistas chilenos como exemplares. Ainda, aponta Dr. Atl, outro importante pintor mexicano e referência do muralismo, como exemplo de “má pintura” por emular a realidade em sua arte, em vez de recriá-la.

Para Marta Traba, alguns artistas latino-americanos, apesar de merecerem destaque e coexistirem com a geração de iniciadores, não estariam em um mesmo patamar. Entende-se que seria um grupo intermediário que tinha alguns aspectos parecidos com os iniciadores, mas, de algum modo também ligados aos “mexicanistas” e “americanistas”. São eles: o guatemalteco Carlos Mérida, o haitiano Hipólito [*sic.* Hector] Hipolitte, os colombianos Andrés de Santa María e Pedro Nel Gómez, o venezuelano Héctor Poleo, o francês-equatoriano Manuel Rendón e o brasileiro Candido Portinari.

Sobre Carlos Mérida, Traba indicou que o seu trabalho frequentemente estabeleceu relações com o mundo pré-colombiano,

¹⁷ A obra “Natureza morta em vermelho” de Amelia Peláez poder ser conferida na Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), disponível no link: <https://www.moma.org/collection/works/79019> (acesso 24 de setembro de 2022).

¹⁸ A comparação entre a artista cubana e o argentino aparece em dois momentos diferentes do ensaio.

inicialmente de maneira mais figurativa, e depois mais abstrata na forma, mas que ele sempre esteve muito vinculado à realidade. Mesmo nos trabalhos em que buscou estabelecer relações com a música, na visão da intelectual, há uma excessiva busca por um purismo americano inexistente. Ao tentar realizar muitas coisas, "a pintura de Mérida desconcerta por sua simplicidade" (TRABA, 1961, p.56), indicando assim, a baixa complexidade de sua pintura.

Já em relação aos colombianos Andrés de Santa María e Pedro Nel Gómez, e ao venezuelano Héctor Poleo, Traba considerou que os seus trabalhos foram significativos, mas sem a mesma importância os de Tamayo, Amélia, Pettoruti e os demais. Na sua opinião, o expressionismo de Andrés de Santa María foi relevante e demasiadamente europeu. Já Pedro Nel Gómez, produziu obras extremamente narrativas, descritivas e brandas, além de ter "estado ligado diretamente aos mexicanos, com a mesma necessidade de transformar muros em crônicas". O venezuelano Héctor Poleo acabou produzindo uma pintura muito "riverizante" (TRABA, 1961, p. 57), uma clara alusão ao pintor Diego Rivera. Ou seja, na visão de Traba, a Colômbia e a Venezuela não tinham um grande nome entre os artistas latino-americanos mais relevantes, sofrendo com a enorme influência do México.

Sobre o brasileiro Candido Portinari, Traba considerou a obra do artista extensa por quantidade e variada por qualidade. Na sua opinião, houve em seu trabalho uma grande influência picassiana, como em Lam, sem o mesmo estilo interno do cubano, já que abusou das formas de realismo (picassiano e mexicano). Sobre o mural *Guerra e Paz das Nações Unidas*, por exemplo, ela afirmou que "não é mais que uma longa, monótona narração das aventuras e misérias do gênero humano americano". Contudo, a intelectual admitiu que poucos artistas latino-americanos em vida puderam gozar de tantos juízos e elogios sobre a sua vasta produção. E concorda com o seu colega argentino Jorge Romero Brest, ao indicar que a obra de Portinari tem de positivo a adesão à natureza, as secas, por exemplo, e o "tom monumental e ciclópico" que deu

às suas figuras, desde as lágrimas até os pés. Por fim, apesar de reconhecer a importância do brasileiro, condenou parte do seu trabalho ao esquecimento como podemos ver no comentário a seguir: “Portinari é, como tantas coisas na América, um mito de ‘americanismo’: mas pouco sobreviverá da sua obra eclética, e a abigarrada totalidade de suas anedotas naufragará no grande depósito de imagens perdidas” (TRABA, 1961, p. 58-60, *trad. nossa*).

Chama a atenção o fato de Traba destacar apenas o trabalho de Cândido Portinari, entre os brasileiros, deixando de lado ou obscurecendo um ambiente muito mais amplo de artistas que atuaram no país ao longo da primeira metade do século XX. Nesse sentido, é possível afirmar que naquele momento, os seus conhecimentos sobre a arte no Brasil estivessem limitados, algo que na década de 70 vai se modificar um pouco com as suas vindas para o país e a ampliação de sua rede de contatos com o casal Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, além da própria Aracy Amaral. Outra possibilidade é a de que considerava a produção brasileira como algo à parte, carecendo de estudo específico. Contudo, em nenhum momento se colocou a produção brasileira como menor naquele período, assim como o fez de maneira explícita com a produção da Colômbia e da Venezuela.

Assim, no panorama pictórico desenhado por Marta Traba, no início da década de 1960, apontou-se para os seguintes três principais grupos:

- Grupo dos “Mexicanistas e Americanistas” - artistas extremamente comprometidos com as questões políticas, sociais e identitárias do seu povo e do seu tempo, com forte presença ou traços de um possível realismo social latino-americano. Neste grupo, costuma-se seguir modelos “pré-estabelecidos”.
- Grupo dos “Iniciadores” - artistas comprometidos com o seu próprio processo criativo, experimentação estética e recriação

do real. Costumam seguir a sua própria imaginação, produzindo uma arte mais “original”.

- Grupo dos Intermediários - grupo híbrido comprometido com aspectos presentes nos dois grupos anteriores.

4 Considerações finais

A grande contribuição deste ensaio de Marta Traba foi justamente questionar os limites de tal compromisso artístico-social na arte latino-americana, ainda no início da década de 1960, e propor um amplo balanço da pintura moderna latino-americana a partir deste problema. Além disso, Traba chamou a atenção para um grupo de pintores latino-americanos que no seu entendimento, estavam eclipsados por narrativas dominantes, as quais nomeou de “mexicanista” e “americanista”.

Partindo do pressuposto de que o artista pode se comprometer com o aspecto estético e/ou com o aspecto social na produção da sua obra, entende-se que nesses ensaios escritos, Marta Traba enxergou um desequilíbrio muito forte entre tais espectros no panorama da pintura latino-americana. Nesse sentido, Traba apontou que o artista latino-americano deveria se comprometer com a criação, a reinvenção de linguagens, com a experimentação estética, pois assim poderia captar aspectos do seu entorno, inclusive sociais, de modo original, sem precisar seguir modelos pré-definidos. Na sua visão, a pintura latino-americana daquele momento ainda precisava se libertar das amarras de modelos estéticos já repetitivos, algo que só poderia ocorrer com a experimentação e principalmente, a imaginação.

Em sua obra, afirmou claramente que em primeiro lugar, o compromisso do artista devia ser consigo mesmo e em segundo lugar, com a sua época (TRABA, 1961, p. 39), já que não seria possível uma arte ou pessoa completamente descomprometida das questões de seu tempo, incluindo as políticas. No entanto, Traba entendia que naquele momento o

maior tratado que um artista poderia assumir, seria o de “retomar o compromisso consigo mesmo”, com a sua expressão individual, afastando-se de qualquer sentimento chauvinista.

Traba entendia que no pós-guerra nitidamente as correntes “mexicanista” e “americanista” na pintura latino-americana haviam nitidamente entrado em declínio, enquanto figuras destacadas e preocupadas com seus próprios processos de formação passaram a ganhar notoriedade. Para ela, o artista latino-americano e a nova pintura da região, precisavam deixar as “fórmulas caducas”, com expressões extremamente realistas e figurativas, balizadas por nomes como Diego Rivera e Oswaldo Guayasamin. Nesse sentido, para ela, um caminho próprio havia sido desenvolvido aqui mesmo na América Latina, a partir um grupo que chamou de “iniciadores”, que já tinha dado o tom de uma pintura latino-americana mais investigativa, com destaque para Wifredo Lam, Amelia Peláez, Rufino Tamayo, Emilio Petorutti, Roberto Matta e Nemesio Antúnez. Para a intelectual, esse grupo não se comprometeu com as “cartilhas” do muralismo mexicano, e ainda, “se eximiu de construir artificialmente e por decreto uma arte americana.” (TRABA, 1961, p. 63). O que no seu olhar foi muito positivo, pois trabalhando no continente foram capazes de recriar as suas versões de “América” por meio de seus próprios processos criativos, fornecendo à geração mais jovem outras perspectivas para a pintura da América Latina.

Como não poderia haver ideia única do que seja a América, enquanto continente, ou do que seja uma arte latino-americana, o problema do compromisso apresentado aqui permanece como questões em aberto para a qual não cabe resposta única. Por isso, a crítica seria uma arma fundamental para desfazer falsas ideias de Américas e do que seria uma arte legítima. Ao criticar veementemente muralistas e americanistas, Traba acabou invalidando parte significativa da produção pictórica da América Latina, sem complexificar ou explicitar as nuances desta suposta adesão a essas duas vertentes. Mesmo artistas que não foram necessariamente pertencentes a nenhuma dessas duas perspectivas, mas que apenas

dialogaram com elas em algum momento de suas carreiras, como Carlos Mérida ou Cândido Portinari, tiveram suas produções rebaixadas na avaliação da intelectual. Na tentativa de apontar o caminho que julga pertinente para pintoras e pintores da América Latina daquele momento, Traba acabou hierarquizando a produção pictórica moderna latino-americana, ressaltando alguns em detrimento de outros, privilegiando aspectos internacionais em voga, como a valorização da experimentação artística.

Mas, cabe deixar bem claro que este é um posicionamento de Traba no início da década de 1960. Pouco tempo depois, a América Latina e suas artes passaram a sentir os impactos da Revolução Cubana, o aumento da difusão da cultura norte-americana na região com o pop, os ventos vindos do Chile, com Salvador Allende, os regimes autoritários na região, bem como os projetos de valorização identitária na arte e na cultura da América Latina nos anos 1970. Além das intensas transformações ocorridas nas artes visuais que passaram a questionar padrões e linguagens artísticas¹⁹.

Com os novos tempos que se adensam nos anos 1960 e 1970, Marta Traba retomou e reelaborou boa parte das suas ideias no seu famoso ensaio *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*, publicado em 1973. Neste último trabalho, pelo qual é mais conhecida, a intelectual claramente passou a se inclinar para um maior engajamento, sem perder o viés crítico característico de sua análise, reforçando aspectos políticos e elaborando ideias como a “estética da deterioração” e a “resistência” na arte e cultura da América Latina. Por isso, cabe destacar a importância de se analisar a crítica no seu tempo.

Por último, enfatiza-se a relevância da iniciativa de Marta Traba em propor um balanço da produção pictórica latino-americana já no início dos anos 1960, algo que a colocou numa posição dianteira na crítica latino-americana. Também considera-se importante que a intelectual

¹⁹ Como se sabe, a partir dos anos 1960 houve acontecimentos e transformações que tiveram impacto significativo no fazer artístico em termos de experimentalismo das linguagens e engajamento político social. Cristina Freire apontou os novos termos que surgiram para analisar as tais poéticas ou linguagens da arte contemporânea dos anos 1960-70, como happenings, ambientes, performances, instalações, videoarte, arte eletrônica, entre outras. Ver: FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.41.

tenha lançado um olhar questionador sobre possíveis narrativas dominantes na arte da região, pensando os limites do comprometimento social na arte. Além disso, entende-se que em seu texto, a intelectual incentivou o comprometimento do/a artista com o seu processo de experimentação artística, o que não significa invalidar a relação entre arte e política, ou mesmo, a relação entre o artista e o seu entorno, mas alertar sobre a necessidade de mais imaginação e da abertura de novas janelas na arte latino-americana para assim, poder encarar um novo mundo que se desenhava naquele momento.

5 Referências

ABREU, Simone Rocha; VENCHIARUTTI, Larissa Clarete Muniz. Muralismo Mexicano: Relações entre o Muralismo Moderno e os Murais Zapatistas. **Arte e Cultura da América Latina**, v. 33 e 34, p. 205-217, 2016.

AMARAL, Aracy A. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger**. São Paulo: Nobel, 1983.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970): subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 3ª edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Ed. 34, vol. 2, 2006.

BAYÓN, Damián (org.). **América Latina en sus artes**. Paris: Unesco; Siglo XXI Editores, 1974.

CANDIDO, Antonio. **Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama (1960-1983)**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2018.

CÁTEDRA MARTA TRABA. **El programa cultural y político de Marta Traba**. Gustavo Zalamea (ed.), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

COCKCROFT, Eva. Abstract expressionism, weapon of the cold war, **Art forum**, jun. 1974. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197406/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-38017>. Acesso 20 set. 2022.

COTA JR., Eustáquio Ornelas. **A formação da coleção latino-americana do MoMA: arte, cultura e política (1931-1943)**. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GÓMEZ, Nicolás. “Transmisiones de la crítica: Marta Traba en televisión, radio y prensa”. In: CÁTEDRA MARTA TRABA. **El programa cultural y político de Marta Traba**. Gustavo Zalamea (ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: Ensaio crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GUAYASAMÍN, Oswaldo. **HUACAYÑAN. El camino del llanto**. Quito: Editorial Casa de la Cultura, 1953.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: Uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, Campinas, v. 19, n.37/38, p. 25-56, jan./dez. 2011. DOI: <https://doi.org/10.20396/tematicas.v19i37.13670>

PALADINO, Luiza Mader. Projetos de modernização cultural na América Latina - década de 1950 - Intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina. **Arte ConTexto**, v. 3, n. 9, mar. 2016. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao09_luiza-paladino.html. Acesso em: 20 set. 2022.

PAZ, Octavio. “Pintura Mural”. In: **México en la Obra de Octavio Paz III- Los Privilegios de la Vista Arte de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

REIMAN, Karen Cordero. Aparições corporais/além das aparências: mulheres e o discurso do corpo na arte mexicana, 1960-1985. In: [catálogo]

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres radicais: arte latino-americana (1960-1985)**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

SIRINELLI, Jean-François. "Os intelectuais". *In*: RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

TRABA, Marta. **La pintura nueva en Latinoamérica**. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.

TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. "As representações das lutas de Independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O' Gorman". **Revista de História**, n. 152, p. 283-304, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022042010>. Acesso em: 20 set. 2022.