



**Arte, política e geopolítica nos anos 1960**

**Art, politics and geopolitics in the 1960s**

**Dra. Dária Jaremtchuk**

**Como citar:**

JAREMTCHUK, D. Arte, política e geopolítica nos anos 1960. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p. 47-57, mai. 2017. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/758>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.758>

Imagem: Marcello Nitsche, *Aliança para o Progresso*, 1965, esmalte sobre duratex e corrente de ferro, 122 x 80 cm, acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

## Arte, política e geopolítica nos anos 1960

### Art, politics and geopolitics in the 1960s

Dra. Dária Jaremtchuk\*

#### Resumo

A partir das décadas de 1960 e 1970, Nova York se transformou em rota para os artistas brasileiros. A opção da viagem se afirmou não apenas pela importância do lugar em relação às artes, mas por ações deliberadas levadas adiante por instituições norte-americanas, aqui denominadas de “políticas de atração”. Isso significa que foram desenhadas estratégias específicas de aproximação e de atuação na América Latina para, acreditava-se, impedir a repetição da experiência comunista de Cuba. Nesse sentido, o artigo discute como os espaços de arte e de cultura passaram a funcionar mais diretamente como ambientes de recepção indispensáveis nas atividades políticas, diplomáticas e comerciais e de como, no Brasil, os Estados Unidos se apresentaram como o modelo civilizatório e guardião dos valores democráticos e universais, sendo as artes são uma peça compositiva fundamental na construção dessa representação.

#### Palavras-chave

“Políticas de atração”; artistas brasileiros em Nova York; arte e política.

#### Abstract

Starting in the 1960s and 1970s, New York became a route for Brazilian artists. The choice of destination was due not only because of the importance of the city regarding the arts, but also because of liberate actions carried out by American institutions here designated as 'attraction policies'. This means that specific strategies of approximation and action in Latin America had been planned and designed in order to allegedly avoid the repetition of the communist experience in Cuba. In this sense, this article discusses how artistic and cultural spaces began to work more directly as indispensable reception environments in political, diplomatic, and commercial activities. It also analyzes how the United States represented in Brazil a model of civilization and a shelter for democratic and universal values, having the arts play a fundamental role in the construction of this representation.

#### Keywords

"Attraction policies"; Brazilian artists in New York; Art and politics.

Analisar a produção da década de 1960 requer, primeiramente, lembrar que os critérios de autenticidade, originalidade e singularidade, próprios da condição da arte moderna, se alteraram significativamente a partir desse período. A predominância da visualidade, tão cara à tradição ocidental, entrou em crise e os suportes tradicionais, como a pintura, a escultura e a gravura tiveram seus sentidos revistos e ampliados ou mesmo negados. As formas disciplinares de gêneros não mais se adequaram ao que os artistas faziam, assim como as fronteiras dos espaços expositivos tradicionais tornaram-se insuficientes. Desde então, os trabalhos artísticos não somente se abriram para diversas áreas do conhecimento, como muitas vezes se confundiram com elas.

No que diz respeito ao cenário internacional, os Estados Unidos, particularmente a cidade de Nova York, tornaram-se referência para a produção contemporânea e passaram a exercer um papel modelar no sistema das artes. Evidentemente, esse protagonismo associa-se ao poder econômico e político, que o país alcançou na segunda metade do século XX. Nesse sentido, quando os Estados Unidos se apresentam como o modelo civilizatório e guardião dos valores democráticos e universais, as artes são uma peça compositiva fundamental na construção dessa representação.

Sabe-se que após o fim da II Guerra, inúmeros museus dos Estados Unidos, com apoio oficial, enviaram mostras com obras de seus acervos para circularem pelo continente europeu, atitude que pretendia ratificar a posição do país como depositário da arte ocidental. Simultaneamente, mas de modo mais sutil, inúmeras organizações receberam subsídios para disseminar as artes e a cultura norte-americanas, sobretudo quando essas produções afirmavam valores da liberdade e da individualidade. Patrocínio a publicações, traduções e congressos tornaram-se práticas constantes para os norte-americanos se fazerem presentes no velho continente. Nessas ocasiões, combatiam-se os valores anticapitalistas e coletivistas e, no caso das artes visuais, o realismo socialista, propagados pelos partidos comunistas.

No entanto, se nas décadas de 1940 e 1950 as ações dos Estados Unidos estiveram concentradas na Europa devido à Guerra Fria, após o sucesso da Revolução Cubana, em 1959, a América Latina tornou-se foco de preocupação, fazendo com que a experiência europeia fosse levada para esse continente. Porém, há diferenças substanciais entre os dois processos. No primeiro caso, há uma maior presença da intervenção estatal e, portanto, as ações eram reconhecidamente mais oficiais e diretas. Ao passo que, no período posterior, outros personagens da sociedade foram envolvidos, o que fez com que no caso latino-americano a presença governamental ficasse mais difusa (Niño; Monteiro, 2012).

Diante desse quadro histórico, se compreende melhor como, a partir das décadas de 1960 e 1970, Nova York se transformou em rota para os artistas brasileiros. Como aqui se verá, a opção da viagem se afirmou não apenas pela importância do lugar em relação às artes, mas por ações deliberadas levadas adiante por instituições norte-americanas. Programas de intercâmbio e viagens patrocinadas pelo Departamento de Estado eram uma prática corrente do governo norte-americano, mas quando se observa o fluxo a partir da década de 1960, constata-se que ele se intensificou e se tornou sistemático no que se refere à América Latina. Foram, então, desenhadas estratégias específicas de aproximação e de atuação no continente para, acreditava-se, impedir a repetição da experiência comunista. Delinearam-se “políticas de atração” para projetar os Estados Unidos no campo cultural e artístico e espaços de arte e de cultura passaram a funcionar mais diretamente como ambientes de recepção indispensáveis nas atividades políticas, diplomáticas e comerciais.

Por “políticas de atração” entende-se um conjunto de ações que priorizava reverter a imagem negativa e a rejeição aos Estados Unidos presentes na América Latina. Para concretizar a reversão desse cenário negativo, as agências norte-americanas propuseram projetos e atividades específicas, entre os quais o intercâmbio de intelectuais, cientistas, professores e artistas com os Estados Unidos, a organização de eventos literários, artísticos e culturais e a circulação de exposições com obras de artistas norte-americanos pela América Latina, tal como ocorreu na Europa.

No caso do Brasil, por exemplo, o Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) foi um instrumento adequado para o desdobramento das “políticas de atração” por ter facilitado a projeção da arte e da cultura norte-americanas, além de ter oferecido prêmios de viagens para que artistas brasileiros conhecessem aquele país e também lá expusessem, como foi o caso de Antonio Maia e Raimundo Colares. Serviram ainda a esse propósito as representações dos Estados Unidos nas *Bienais de São Paulo*, assim como as mostras de arte saídas desse país e que circularam por instituições brasileiras.

Nesse processo ‘atrativo’, as bolsas, os prêmios de viagens e os intercâmbios foram modos sutis e silenciosos de aproximação não associados aos canais governamentais. Na maior parte das vezes, as tratativas entre os interessados e as fundações e instituições ocorriam diretamente, o que esvanecia o reconhecimento de propósitos intrínsecos. Esperava-se que, de volta aos seus países de origem, os intercambistas apresentassem de modo favorável as instituições dos Estados Unidos, seus ideais políticos, ideológicos e artísticos. Além disso, os artistas adentrariam a redes profissionais e pessoais daquele país, outra forma de minimizar o antiamericanismo.

Se, por um lado, os Estados Unidos utilizaram deliberadamente o seu protagonismo na cena artística e cultural para atrair os latino-americanos a partir da década de 1960, por outro, o governo brasileiro também favoreceu o fluxo de artistas para aquele país, não interrompendo a concessão de bolsas de estudos, apesar da ditadura brasileira. Presente na cena desde o século XIX, o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, criado em 1845 pela Imperial Academia das Belas Artes (Pontual, 1974), permaneceu ao longo do século XX até 1976 no Salão de Belas Artes e no Salão Nacional de Arte Moderna, ambos unificados em 1978 no Salão Nacional de Artes Plásticas.

Devido a esse contexto, um maior número de artistas brasileiros trocou os destinos europeus por Nova York. E a concessão de bolsas, de prêmios de viagem e a promoção dos intercâmbios foram dispositivos que contribuíram para resignificar o trânsito desses artistas como uma experiência comum e compartilhada, favorecendo a ideia de que se tratava de idiosincrasias do percurso individual de cada um deles.

Dentro desse complexo cenário de interesses camuflados, não se pode negligenciar a importância que as artes e a cultura tiveram no contexto da Guerra Fria na América Latina. Exemplos pontuais podem dar uma ideia mais concreta do fenômeno. Em julho de 1970, por exemplo, o Departamento de Estado recebeu da Embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro informações sobre o programa *Educational & Cultural Exchange*, que fazia parte do *Country Program Plan for FY* de 1972. O documento trazia uma avaliação positiva sobre o programa de intercâmbio e previa aproximações entre os dois países. Além do balanço geral do projeto, o texto expunha um planejamento com diretrizes para serem executadas em 1972. Para cada um dos objetivos estabelecidos, havia estratégias distintas a serem implementadas pelos os órgãos do governo dos Estados Unidos no Brasil. Observava-se ainda que não poderia haver sobreposição entre os vários programas existentes.

O relatório localiza três diferentes grupos de norte-americanos que poderiam contribuir para o cumprimento das metas estabelecidas: 1) *scholars* em Ciências Sociais, que poderiam fazer seminários curtos ou palestras, como, por exemplo, William Charleson e Samuel Hoar; 2) personagens conhecidas do mundo da música, da dança, artistas e escritores, para conduzir pequenos *workshops* para jovens brasileiros, como, por exemplo, Gunther Schuller e Merce Cunningham; 3) especialistas competentes, não necessariamente líderes, que eram requisitados por organizações brasileiras e profissionais para projetos específicos, como, por exemplo, Marvin Hansen, professor da Universidade de Utah. Nas duas primeiras metas, esperava-se a participação de americanos notáveis. Dentre os propósitos previstos, estava “melhorar a compreensão dos avanços dos Estados Unidos nas humanidades e belas artes entre intelectuais brasileiros selecionados e líderes culturais do Rio, São Paulo, Brasília e capitais importantes.”<sup>1</sup>

Outro relatório avaliava ainda a turnê da *Companhia de Dança de Nova York* por São Paulo, Curitiba, Rio de Janeiro e Salvador, realizada em setembro de 1971 e financiada pelo *Bureau of Educational and Cultural Affairs* (CU). No texto, considerava-se que “a performance e os contatos entre artistas e o público produziram exatamente os resultados pretendidos por projetos dessa natureza”.<sup>2</sup> O relatório informava também que, apesar de não ter sido possível enviar quatro *performing artists*, viajaram para os Estados Unidos o crítico de arte e escritor Roberto Pontual, em outubro de 1971, e Maria Elisa Carrazoni, diretora do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, em abril de 1972, e ambos

[...] com resultados impressionantes no seu retorno. As apresentações de *slides* feitas por Pontual nas cidades do Brasil são exemplos excepcionais da efetividade da ajuda do CU [...] Maria Elisa Carrazoni escreveu uma série de artigos em jornais do Rio e também deu uma palestra sobre arte norte-americana a importantes artistas, críticos de arte e professores universitários do Rio.<sup>3</sup>

Como se pode perceber nesse caso, não se tratava apenas de promover intercâmbios e patrocinar eventos e turnês, mas também de qualificar os resultados de cada uma das experiências financiadas. O monitoramento das atividades dos “viajantes” no retorno ao Brasil possibilitava avaliar a efetividade e a permanência do programa. No caso de Pontual e Carrazoni, o relatório recomendava a continuidade daquele tipo de subvenção de viagem.

Não foram localizadas maiores informações sobre as palestras de Pontual, mas, no início de 1975, ele publicou cinco artigos referentes a outra viagem aos Estados Unidos, agora a cargo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No conjunto desses artigos, há grande reverência do crítico ao sistema de arte norte-americano. No primeiro de seus textos, ele enumerou os avanços que encontrou nos museus em relação ao que conhecia de sua experiência anterior. Destacava a diversidade dos espaços expositivos de Nova York e elogiava as variadas programações. Escreveu ele:

Mas o importante é que as mostras a eles oferecidas não se reduzem mais a nossa maneira, a uma simples reunião e distribuição dos trabalhos no espaço respectivo [...]. Atua um dado [...] que me parece cada vez mais fundamental para a compreensão dos **resultados positivos que os museus norte-americanos em geral estão obtendo**: o envolvimento didático, o interesse em disciplinar os elementos disponíveis em torno do tema ou do artista escolhidos, por intermédio de toda a espécie imaginável de recursos, como documentos originais, painéis fotográficos, esquemas de análises estrutural e técnica das obras, audiovisuais, filmes, conferências, debates, etc. [...] Mas a verdade é que aquele público [...] **já foi fisgado pela ânsia de informação** e está evidentemente

interessado, no momento, **em aprofundá-la e diversificá-la**. (Pontual, 1975, grifo da autora)

A admiração do crítico com a presença de textos informativos e de documentos nas exposições fez com que ele a considerasse paradigmática e efetiva para a formação estética do público. Nos artigos seguintes, além de maiores análises sobre inúmeros museus e curadorias, considerou de modo muito positivo também a cena nova-iorquina, como o minimalismo, a arte pop, o hiper-realismo e a videoarte. Assim, mesmo que não se tenha detalhes sobre os objetivos e o financiamento dessa segunda viagem, seguramente o deslumbramento com as instituições museológicas dos Estados Unidos contribuiu mais uma vez para reforçar a imagem daquele país como a meca para as artes contemporâneas. Pouco provavelmente, as considerações de Pontual em sua coluna no *Jornal do Brasil* contrastavam com as impressões de sua primeira viagem, apresentadas nas palestras poucos anos antes.<sup>4</sup>

Se a recuperação de casos como o de Pontual possibilita conhecer melhor como ocorreram as aproximações 'facilitadas' por setores governamentais, observar a atuação da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, que concede a Bolsa Guggenheim<sup>5</sup>, é outra oportunidade de observar o alinhamento das fundações privadas na construção do perfil assertivo das instituições norte-americanas às artes.

A bolsa oferecida pela Fundação Guggenheim permanece até hoje como um dos prêmios mais prestigiosos concedidos no meio das artes. Para os limites desta reflexão interessa apenas perceber como ela contribuiu para o trânsito de artistas visuais para os Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, atuando em sintonia, mas de modo bastante sutil, com setores do governo dos Estados Unidos. Apesar dessa cooperação, ela sempre defendeu que o seu único critério de seleção baseava-se no aspecto profissional do candidato, independentemente das circunstâncias históricas ou políticas em que estivesse inserido.

Decorridos todos esses anos após a Guerra Fria Cultural, a instituição reafirmou a sua independência e a inexistência de qualquer tipo de participação ou aproximação com posições do Estado norte-americano. Diante da pergunta sobre a existência ou não de qualquer documentação sobre políticas da instituição voltadas para a América Latina, em especial relativas à ditadura no Brasil, André Bernard, vice-presidente e secretário da *John Simon Memorial Foundation*, respondeu:

As Bolsas da Guggenheim nunca foram cedidas em qualquer base política. Elas resultam de uma competição anual fundamentada totalmente no mérito. O Programa na América Latina opera da mesma maneira: centenas de candidatos competem nos diferentes campos, e, depois de exame e avaliação rigorosos, os 30 a 40 ganhadores são selecionados por um Comitê, composto de distinguidos ex-bolsistas Guggenheim. Se um país é orientado por uma ou outra forma de governo é irrelevante para a competição e o seu resultado. Nunca houve nenhuma 'política especial' em qualquer sentido (Bernard, 2011).

Como não foram localizadas documentações sobre alinhamentos ou práticas políticas colaborativas, as hipóteses aqui apresentadas se apoiam em dois aspectos: na maior visibilidade que a instituição passou a ter dentro do circuito brasileiro e no aumento do número de bolsas concedidas para os latino-americanos. Ou seja, se a partir da década de 1960 a América Latina se tornou mais presente dentro da Fundação Guggenheim, o fato talvez não possa ser creditado ao aumento da qualidade das produções artísticas.



Mesmo que se diga que a seleção ocorria por mérito e reconhecimento, o artista e escritor Félix Angel sinalizou o crescimento de bolsas para o âmbito da arte latino-americana:

De 1925 a 1967 a fundação concedeu 6.328 bolsas de estudo em todas as áreas do conhecimento para indivíduos no Ocidente e nas Filipinas. De 1950 a 1967 20 artistas latino-americanos receberam subvenções, renovadas por metade desses artistas pelo menos por mais um ano. [...] Isso representou um aumento considerável comparado ao período de 1927-1950, quando apenas 6 artistas da América Latina que trabalhavam com artes visuais receberam ajuda financeira. Esse aumento talvez possa ser interpretado como um resultado indireto do interesse dos EUA em penetrar na América Latina e estabelecer-se como a cultura dominante (Angel, 1988: 229).

Apesar da instituição não reconhecer qualquer fator externo às suas escolhas, o aumento na concessão de bolsas para a América Latina ocorreu justamente na década de 1960, período que os artistas brasileiros começaram a fazer parte desse contingente.<sup>6</sup> Isso não aconteceu pelo aumento no número de artistas brasileiros talentosos no país naquele momento.

A duração da bolsa era de um ano com remunerações pagas mensalmente. A quantia era significativa, possibilitando que vivessem de modo confortável durante a sua vigência. Concedido o crédito, não havia a necessidade de qualquer resultado em troca, nem sequer a entrega de algum tipo de relatório final. Por outro lado, também não lhes era oferecido suporte para a realização de alguma exposição ou mesmo alguma palestra, por exemplo.<sup>7</sup> Sendo assim, apesar da possibilidade de os bolsistas poderem viabilizar seus projetos, a participação e a visibilidade na cena nova-iorquina dependiam do esforço e da agenda de contatos pessoais de cada um deles.

Quando se observa mais de perto o sistema das escolhas da instituição, percebe-se que o peso da trajetória dos artistas parece ter sido mais importante do que os projetos apresentados junto às inscrições. Normalmente, a Fundação privilegiava artistas destacados e com uma carreira consolidada. No entanto, observando os artistas brasileiros que ganharam a bolsa nas décadas de 1960 e 1970 percebe-se que o centro de gravidade das escolhas pode ter estado nas cartas de indicação que acompanhavam as candidaturas, geralmente fornecidas por profissionais gabaritados e influentes. Nesse sentido, o caso de Amílcar de Castro é exemplar, pois Henry Geldzahler, então diretor do Metropolitan Museum de Nova York, cuidou pessoalmente para que o artista brasileiro se inscrevesse no processo de seleção da Fundação Guggenheim. Geldzahler havia ficado impressionado com a qualidade da escultura de Castro quando esteve na VIII Bienal de São Paulo em 1965. Inclusive, o artista mineiro foi um dos poucos que recebeu a bolsa por duas vezes consecutivas.

Analisando documentos e notícias publicadas em periódicos na década de 1960, é possível identificar um movimento por parte da instituição em se fazer presente e ganhar visibilidade no meio brasileiro. Fôlderes sobre as bolsas, editados nas três línguas (inglês, espanhol e português), começaram a circular entre artistas e instituições no Brasil. Da mesma forma, espaços nos periódicos destacavam os nomes dos brasileiros selecionados para as bolsas, o que levanta a hipótese de que agências norte-americanas cuidavam para divulgar essas notícias. Em 1965, por exemplo, um artigo trazia o histórico dos recursos que deram início às atividades da *Fundação* e informava ainda sobre as diversas categorias de subsídios que ela oferecia. Das trinta bolsas concedidas pela instituição, segundo o texto, quatro foram destinadas a brasileiros: “Manfredo Perdigão do Carmo, professor de Matemática da Universidade de Brasília; Werner Carlos Augusto Bokermann, técnico do Laboratório da Divisão de

Zoologia do Departamento de Agricultura de São Paulo; Ferreira Simões, pesquisador do Museu Goeldi; e Roberto De Lamonica, professor de Artes Gráficas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” (O Jornal, 1965).

Aqui cabe lembrar que, embora o fotógrafo Alair Gomes tenha recebido a bolsa em 1961, quando era professor universitário no Instituto de Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi na categoria “Humanities, History of Science & Technology”, e não na área de artes. No entanto, essa experiência nos Estados Unidos, como analisa André Pitol, não deixou de reverberar em suas produções visuais e escritas posteriores (Pitol, 2016: 23). De qualquer modo, De Lamonica teria sido o primeiro a usufruir da bolsa na categoria Creative Arts.

Também é relevante recuperar o interesse da instituição em se aproximar da rede de artistas, como demonstra uma carta de Gordon Ray, presidente da Fundação Guggenheim, para Amilcar de Castro:

Ficarei contente de ter os nomes e endereços de todos os especialistas, artistas e autores que se afinam com os padrões da Fundação, antes de 1º de novembro, quanto mais cedo, melhor. Aqueles nomeados por você estarão em 1969, nós antecipamos que viajarei ao sul novamente. É desnecessário dizer, eu espero ansiosamente para encontrar amigos e companheiros nessa jornada. Quando os detalhes de minha viagem estiverem completos, escreverei novamente.<sup>8</sup>

Não foram localizadas informações sobre a realização dessa viagem, mas é possível identificar nomes que passaram a integrar o grupo de consultores e avaliadores no Brasil, como o de Walter Zanini, por exemplo. Desde o final da década de 1960, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) recebia os fôlderes da instituição e, no começo da década seguinte, ele aparece como um de seus avaliadores, recebendo projetos e currículos dos artistas para dar pareceres. Em correspondência, o secretário Stephen L. Schlesinger afirmava:

Esta nota traz para você nossa solicitação anual para ajuda em nossa competição de bolsas para o Hemisfério Ocidental e Filipinas. Nós ficaremos agradecidos por sua apreciação sincera e crítica do candidato que foi recomendado. Você pode ter certeza de que sua avaliação ficará em estrita confidencialidade.<sup>9</sup>

Não se quer aqui afirmar que o contato inicial entre eles tenha se estabelecido na viagem do norte-americano ao Brasil, sobretudo porque Zanini era uma figura com circulação internacional, além do MAC/USP ter integrado a rede de instituições delineada pelas estratégias de atração que recebeu mostras organizadas nos Estados Unidos para circularem pelo país. Mas é também plausível levantar a hipótese de que, se Schlesinger esteve em São Paulo, seguramente alguém lhe teria indicado o então diretor do MAC/USP como uma personagem que conhecia a cena artística no país. Além disso, inúmeros artistas brasileiros que se candidataram à bolsa recorreram a Zanini para pedir carta de indicação para participarem da seleção.

Outro aspecto que não parece ser gratuito nessa aproximação da instituição em direção à América Latina diz respeito aos contatos com os setores do governo dos Estados Unidos. Por exemplo, entre os documentos do *Bureau of Educational and Cultural Affairs* (CU), órgão responsável pelas atividades de intercâmbio e ligado ao Departamento de Estado, conforme já discutido aqui, foram localizadas correspondências trocadas entre o órgão e a *Fundação Guggenheim*. Mesmo que nelas tenham sido solicitadas apenas as listas com os nomes dos bolsistas, é possível compreender esse movimento



também como um tipo de acompanhamento das atividades da *Fundação*, e não somente como acompanhamento da concessão de vistos:

Em resposta à sua carta de 6 de agosto, [...] estamos felizes em lhe mandar os memorandos mostrando as indicações para as Bolsas Guggenheim em 1956 [...]. Como você verá, não há número fixo de bolsas alocadas a qualquer país.<sup>10</sup>

Em resposta à sua carta de 19 de julho, estou anexando uma lista de nossos prêmios interamericanos para 1960 e 1961. A lista de 1962 não está disponível ainda. Nossas indicações ainda estão em processamento.<sup>11</sup>

Obrigado por sua carta de 24 de julho e pela lista anexa de seus prêmios interamericanos para 1960 e 1961. Ficarei grato em receber a lista de 1962 quando estiver disponível. Se você também enviasse as subvenções concedidas para os residentes da República das Filipinas, Canadá e Caribe Britânico, eu agradeceria muito. Obrigado por sua cooperação nesse assunto e pela pronta atenção dada à minha carta anterior.<sup>12</sup>

Embora as fundações se apresentem como entidades independentes, sabe-se que em tempos de Guerra Fria, estiveram envolvidas de modo silencioso com as engrenagens políticas e econômicas anticomunistas. Avaliando a sua própria trajetória, o artista Luis Camnitzer lembra que a bolsa Guggenheim era considerada menos contaminada politicamente do que as bolsas da Organização dos Estados Americanos (OEA), por exemplo, o que representava um dos motivos de seu interesse em recebê-la. Fazendo um retrospecto desses fatos, o artista diz compreender somente agora que, na realidade, havia dois níveis de concessões de bolsas na década de 1960:

Havia a *highly distinguished*, e, por sua vez, aquela para fins de formação, dada para a América Latina. Isso não significava que todos os latino-americanos ganhavam esse tipo de bolsa, mas eu acredito que eu ganhei. Eu tinha vinte e três anos quando a pleiteei e queria usá-la para aperfeiçoar minhas habilidades de gravura. A bolsa era realmente para artistas maduros que precisavam de tempo para refletir sobre seu trabalho, e eu certamente não estava naquele nível. (Camnitzer, 2014: 46)

Se a realidade de Camnitzer for comparada com a dos artistas brasileiros, Antonio Dias teria sido o artista mais novo a conseguí-la, em 1971, com apenas vinte e sete anos.<sup>13</sup> Mas, mesmo jovem, ele já apresentava naquele momento um perfil internacional, pois vivia na Europa desde 1965 e participava de seu circuito de exposições. Além disso, havia sido o único brasileiro convidado para a *Mostra de Arte Latino-Americana* no *Guggenheim Museum*, em 1970, mérito devido à sua própria rede de contatos. Assim, apesar de a maioria dos artistas brasileiros se encontrar no “segundo” nível de concessão das bolsas, seguindo a divisão proposta por Camnitzer, o caso dele oferece a possibilidade de se pensar a prática escalonada não dividida entre países. Ou seja, seria pertinente realizar uma análise de todas as bolsas concedidas no contingente latino-americano e verificar outros casos similares ao do artista uruguaio.

Assim, se o aumento das bolsas da Fundação Guggenheim aos latino-americanos não foi idiossincrático, foi uma instância significativa para atrair um contingente qualificado de pessoas para os Estados Unidos, assim como tornar a América Latina visível dentro daquele país. Contribuiu também para fortalecer a imagem de que naquele país as instituições eram receptivas às diversidades internacionais.

Ao longo desta reflexão, o leitor pode ter se perguntado se o protagonismo de Nova York não teria sido suficiente para provocar o interesse e o deslocamento dos artistas brasileiros para lá, tornando desnecessárias análises sobre movimentos subterrâneos que ‘aceleraram’ o processo ou mesmo ‘interferiram’ nele. Entretanto, as articulações e conexões aqui discutidas não devem ser negligenciadas quando se quer observar retrospectivamente a cena brasileira das décadas de 1960 e de 1970, sob pena de não se compreender satisfatoriamente a genealogia da arte contemporânea no Brasil.

## Referências

ANGEL, Félix. The Latin American Presence.. In: *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. New York: The Bronx Museum of the Arts/ Harry N. Abrams, 1988.

BERNARD, André. Vice-presidente e secretário da *John Simon Memorial Foundation*. Correspondência eletrônica trocada com esta pesquisadora em 19 out. 2011.

CAMNITZER, Luis. *Luis Camnitzer in conversation with Alexander Alberro*. New York/Caracas: Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros, 2014. p. 46.

NIÑO, Antonio; MONTERO, José Antonio. (Orgs.) *Guerra Fría y propaganda*. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y

América Latina. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, p. 13-32.

O JORNAL. Brasileiros ganharam 4 das 30 bolsas da Fundação Guggheim para profissionais americanos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 out. 1965.

PITOL, André. Ask me to send these photos to you: *a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano*. 2016. s.p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016. p. 23.

PONTUAL, Roberto. O reencontro das raízes. A volta, de vez ou de passagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1974.

PONTUAL, Roberto. De uma viagem a Nova Iorque (I). *Jornal do Brasil*, 14 fev. 1975.

## Notas

\* Dária Jaremtchuk é professora Livre-docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo.

<sup>1</sup> DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS. Serviço Nacional de Informação. [Carta] A-340, 15 jul. 1970, [da] Amembassy, Rio de Janeiro (RJ) [para] Departamento de Estado (CU/ARA). Troca Educacional e Cultural: *Country Program Plan 1972*. p. 4. Unclassified. Localizada na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville, Arkansas, EUA. Department CA-3046, MC 468, Box 14, folder 16. Para *Arts and Sciences* estavam previstas 4 bolsas de 30 dias.

<sup>2</sup> ANNUAL FIELD PROPOSAL FOR BRAZIL. Dados distribuídos pela USIA Communications Unit. Brasília, 12 jun. 1972. p. 12. Confidencial. Localizada na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Mc 468, Box 15.F10, Fayetteville, Arkansas, EUA. [“the performance and contacts between performers and the public produced precisely those results intended by projects of this nature”]

<sup>3</sup> ANNUAL FIELD PROPOSAL FOR BRAZIL. Dados distribuídos pela USIA Communications Unit. Brasília, 12 jun. 1972. p. 13. Confidencial. Localizada na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Mc 468, Box 15.F10, Fayetteville, Arkansas, EUA.

<sup>4</sup> Os outros textos publicados por Roberto Pontual sobre essa viagem são: De uma viagem a Nova Iorque (II).

<sup>5</sup> A *Fundação Guggenheim* foi criada em 1925 por Simon Guggenheim e sua esposa em memória ao filho John Simon Guggenheim que, em 1922, havia morrido muito jovem.

<sup>6</sup> Entre as décadas de 1960 e 1980, receberam a *Bolsa Guggenheim*: Roberto De Lamonica, em 1965; José Roberto Teixeira Leite, em 1966; Amílcar de Castro, em 1967 e 1969; Maureen Bisilliat, em 1970; Hélio Oiticica, em 1970; Haroldo de Campos, em 1971; Antonio Dias, em 1971; Orlando Villas-Bôas, em 1972; Augusto Boal, em 1973 e 1975; Avatar da Silva Moraes, em 1973; João Alexandre Costa Barbosa, em 1976; Aracy A. Amaral, em 1977; Rubens Gerchman, em 1978; Regina Vater, em 1980; Paulo Bruscky e Lygia Pape, em 1981.

<sup>7</sup> Apesar da coincidência dos nomes, o *Museu Guggheim* de NYC não possui qualquer relação com a *Fundação Guggheim*.

<sup>8</sup> RAY, Gordon. **[Carta]** 27 nov. 1968, [de] John Simon Guggenheim Memorial Foundation (President) [para] the Fellows, New York. Localizada no Instituto Amílcar de Castro.

<sup>9</sup> SCHLESINGER, Stephen L. **[Carta]** 27 mar. 1972, [para] Walter Zanini. Material localizado no Arquivo MAC/USP.

<sup>10</sup> LEIGHTON, Josephine. Administrative Assistant of John *Guggenheim Memorial Foundation*. **[Carta]** 11 set. 1957. Localizada na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville, Arkansas, EUA.

<sup>11</sup> MATHIAS, James F. Secretary of John Guggenheim Memorial Foundation. **[Carta]** 24 jul. 1962. Localizada na University of Arkansas Library – *Special Collections* – Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville, Arkansas, EUA.

<sup>12</sup> DULANEY, Jean B. Bureau of Educational and Cultural Affairs. **[Reports Branch]** 26 jul. 1962. Localizado na University of Arkansas Library – *Special Collections*, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville, Arkansas, EUA.

<sup>13</sup> Dos artistas que receberam a bolsa entre 1961 a 1975, as idades dos artistas quando receberam a bolsa eram: Roberto De Lamonica, 32 anos; Amílcar de Castro, 48; Hélio Oiticica, 32; Maureen Bisilliat, 39; Antonio Dias, 27; Avatar de Moraes, 40.

Artigo recebido em março de 2017. Aprovado em abril de 2017.