

**Arte latino-americana – “uma espécie de coisa exótica”.**

**Relações acadêmicas e artísticas entre América Latina e Europa.**

**Rodrigo Gutiérrez  
VIÑUALES**

**entrevista e tradução por**

**Miguel Luiz  
AMBRIZZI**

**Miguel Luiz Ambrizzi** - Você é um pesquisador e historiador da arte latino-americano, que vive e trabalha na Europa. Como você pensa e enxerga estes trânsitos acadêmicos, intelectuais e artísticos, a partir da sua própria experiência?

**Rodrigo Gutiérrez Viñuales** - Acho esta questão muito interessante e que reflete como minha experiência tem ocorrido. Eu comecei trabalhando em minha tese de doutorado com pintura argentina. E claro, este trabalho na Europa foi bem visto e, em algum momento eu me dei conta de que, logicamente, pesquisar exclusivamente sobre Argentina na Europa não despertavam tanto interesse.

E percebi que a maneira de eu ter um lugar de referência era ampliar o meu conhecimento ao resto do continente americano, ampliar o objeto de estudo para a América latina, pois é muito difícil ter alguém que “sobreviva” investigando algo de somente um país estando em Europa. Isso pode durar um, dois ou três livros e uns cinco artigos, mas chega em um momento em que não se tem mais nenhum sentido.

Então, logo no ano de 1996, quando terminei minha tese de doutorado sobre pintura argentina, em 1997 tive a vocação de organizar um livro sobre pintura, escultura e fotografia em ibero-américa, nos séculos XIX e XX, e, visto isso, tive que, quase por obrigação, começar a buscar bibliografia e aprender o que havia ocorrido nos séculos XIX e XX nos resto dos países. Sobretudo, recordo quando tive que fazer um trabalho sobre escultura, pensar em uma síntese da escultura latino-americana, trabalhando monumentos comemorativos para o século XIX e monumentos funerários, que a informação estava totalmente dispersa, foi quase montar um quebra-cabeça combinando informações de um lado e de outro e, de imediato, ir vendo que havia muitas semelhanças, processos que eram bastante similares. Certamente, havia a diferença em cada um dos países, mas que em definitivo era possível pensar sinteticamente em uma história comum, bem como a respeito do que se tem na Europa, há processos em comum entre a história da arte na Europa e na América, mas com diferenças cronológicas.

No século XIX podemos ver que “os grandes momentos” da arte se consolidam na América com 30 anos depois, o impressionismo em 1874 em França e aqui aparece a princípio do século XX. Creio que há alguns traços individuais, mas em definitivo, creio que há muita semelhança.

Eu disse isso para explicar que, desde 1997, penso em trabalhar continentalmente. Fiz muitos trabalhos de sínteses e tive muitas ocasiões de fazer estudos específicos sobre Argentina, em algum caso de Paraguai, no ano de 2003 e o bom que tem isso é que, desenvolvo com duas linhas de trabalho, uma linha que é sobre os trabalhos e pesquisas muito específicas e outra que busca fazer permanentemente trabalhos sintéticos por toda a arte do século XIX, da escultura do século XIX ou a pintura de história deste mesmo período, com o qual os específicos se vão enriquecendo com as conclusões de tipos gerais e, a sua vez, os discursos de tipo gerais se vão enriquecendo com os aportes de tipo específicos.

Então, esse duplo alinhamento é um pouco minha maneira de trabalhar. Logicamente permitiu consolidar-me e, certamente, aprender e ganhar muito conhecimento sobre todo o con-

tinente e, sobretudo, ter um tema de aceitação em toda a Espanha chegando a ter alguma referência quando, por exemplo, há um curso específico que necessita que alguém fale sobre arte latino-americana, muitas vezes tenho a sorte de que me chamem. Ocorreu-me agora que em congressos latino-americanos encontro pesquisadores argentinos falando de argentinos, peruanos falando somente de Peru, ou seja, estão falando quase do mesmo, mas não chega a se produzir um encontro, uma comunicação porque cada um está falando somente do seu e, eu tenho a sorte de haver sido obrigado a aprender sobre várias produções dos países, posso falar com essas pessoas, porque sei de que artistas e temas se está falando.

A respeito da recepção da arte latino-americana na Europa temos que ver várias questões. Do ponto de vista universitário, são muito poucas as universidades que possuem assinatura, matérias de arte latino-americana. E, enquanto às exposições sim, aumentaram, sobretudo nos últimos anos. Houve um grande momento importante no ano de 1992, quando houve o 5º centenário de comemoração do Descobrimento da América, que aí foi um grande momento como de explosão do continente latino-americano.

Durante o século XX houve alguns grandes momentos de encontros culturais e artísticos de integração entre Espanha e América Latina. Um em torno dos centenários das independências, quando se produziu uma espécie de encontro cultural onde, por exemplo, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Santiago (Chile), México e Havana se compra muita pintura espanhola, e que vemos que muitos museus de Belas Artes destas cidades possuem um bom número em seu acervo com pintura espanhola do princípio do século XX. É um momento em que muitos artistas latino-americanos vão estudar na Espanha e estão em contato com as correntes regionalistas e tudo mais.

Um ponto culminante disto é a grande exposição da América Latina em Sevilha no ano de 1929, um momento em que Espanha recebe todas as nações. Isto um pouco se termina quando há a crise da bolsa de New York e aí a coisa se cai. Com o governo de Franco, na Espanha, há como que uma espécie de segunda etapa, se cria o Instituto de Cultura Hispânica, em

1951 se cria a primeira Bienal Hispano-americana de Arte, no mesmo ano em que se cria a Bienal de São Paulo, a qual pretendia ser mais transgressora com novas idéias, contrária à da Espanha que seria um pouco mais retrógrada, expondo majoritariamente uma arte mais tradicional. Mas isso dura uns 10 ou 15 anos aproximadamente, o furor, a exaltação.

E o terceiro momento é justamente o ano 1992. Neste caso, já sabemos que em história da arte muito se funciona por efemérides, com datas fechadas, exatas. Por caso, na Espanha, o ano 1998 foi o ano de Velázquez, então todo mundo escreveu sobre Velásquez. Também foi o ano de García Lorca, todos escrevem sobre ele. Então no ano de 1992, na Espanha, todos os historiadores tinham algo que dizer sobre a América Latina, então em todas as revistas de arte encontrávamos artigos. É claro que, de 100% que se escrevia sobre a América Latina passou a 10% no ano seguinte e todo esse momento foi diminuindo, pois assim que surgia outra comemoração as atenções se voltavam para tal. Mas foi com isso que houve uma tomada de consciência da América Latina e começa a ter historiadores que não só escreveram em 1992, mas que continuaram pesquisando e escrevendo sobre o tema. Houve também muitas exposições, a nível estatal, que se seguiram importantes como a que ocorreu no Museu da Rainha Sofia, no IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderna). Criam-se o Museu Extremeño e Ibero-americano de Arte Contemporânea (MEIAC), os quais surgem já com uma linha latino-americana e que vão propiciando visões continentais, o que muitas vezes nos falta com os países aqui.

O que há aumentado são exposições brasileiras e argentinas que ficam em seus países. Agora há uma boa exposição de Lassar Segall em Buenos Aires. Em troca, algumas das exposições que destacaram na Espanha foram, justamente, ou do Brasil no IVAM de Valência (2000-2001) ou de Cuba no Centro Atlântico de Arte Moderna (CAAM) em Las Palmas de Gran Canaria (1996), mas normalmente há muitas exposições que englobam todos os latino-americanos.

Todavia, para todos segue como sendo uma espécie de coisa exótica. Não há, digamos, um critério de ver a arte latino-americana como arte simplesmente. Uma arte que muitas vezes

é boa independentemente de sua procedência, e que “por culpa” de sua origem geográfica, que termina sendo estigmática, não se impõe por si mesma à vista do espectador.

Bom, de qualquer maneira têm sido realizados estudos sérios e que tem ajudado, por exemplo ao tratar-se os movimentos de vanguarda na Espanha onde participam artistas uruguaianos como Joaquín Torres-García e Rafael Barradas, bem como argentinos que tem sido resgatados em parte graças a isto (Norah Borges, por exemplo). Pode-se dizer que em ocasiões se resgata os artistas latino-americanos porque interessa ao discurso de arte espanhol ou europeu. Há, digamos, neste sentido, muitas visões. Há muitos catálogos bons que produziram contratando especialistas.

Falar de arte latino-americana torna-se um pouco complicado, pois também estamos falando de questões geográficas. Por exemplo, o artista Roberto Matta, que é chileno, mas que viveu quase toda sua vida em Paris, está enquadrado na produção dos “artistas chilenos” ainda que a tenha realizado em Paris. Latino-americano é um termo muito ambíguo, muito geral, e que se utiliza muitas vezes para dar caráter a essas exposições, como um rótulo marcado. Isso às vezes pode ser mal. Por caso, no Brasil há a produção artística de São Paulo que é diferente da do Rio de Janeiro ou de Goiânia, ou da Bahia pintada por Carybé. Mesmo dentro de São Paulo temos a produção de Campinas, e por aí se caminha. Mas, realmente isso é verdade? Ou simplesmente há arte goiana porque existem artistas em Goiânia? Há um caráter goiano na arte? Bom, estas são questões que logicamente são discussões mais amplas e complexas, mas que ficam a margem das exposições “globais” de arte latino-americana. Geralmente se tentam dar discursos, dar leitura que, quase sempre há que entendê-las como subjetivas e parciais. São bem feitas, mas às vezes se apresentam como excludentes e há muitos artistas dentro da produção da arte latino-americana que estão sendo deixados de lado pela historiografia, pelos discursos dos grandes curadores internacionais e, certamente, pelo conhecimento. Vai-se sempre pelo mesmo e, um pouco, começa a se esgotar. Se gira uma e outra vez sobre os mesmos artistas e obras, forçando-se discursos que

muitas vezes no apontam nada novo. São oportunidades que se perdem de abrir o campo a outras expressões, a artistas “esquecidos”, a períodos e grupos de trabalho marginados pela “história oficial”.

**M.L.A.** - O estudo e a observação da natureza encontram-se no cerne do problema da representação paisagística. De um lado, historiadores afirmam a continuidade no tratamento visual da natureza e, por outro, reconhecem-se grande linhas de fuga e de descontinuidade. Em sua leitura, quais são os grandes momentos de continuidade / descontinuidade visual entre os séculos XIX e XX, no que tange ao tratamento do mundo natural através dos meios artísticos?

**R.G.V.** - Eu creio que é um tema que sempre está presente e, sobre tudo nos séculos XIX e XX, mas querem sempre ser entendidos de um ponto de vista ideológico e do ponto de vista estético, em alguns casos. Há sempre na representação da paisagem uma intencionalidade, a qual pode ser vista destes dois pontos de vista. O tema dos viajantes, por exemplo, é muito claro. É uma imagem que se produz na América, mas uma imagem em que o destinatário é o europeu. Não são imagens criadas para serem vistas na América, mas para serem difundidas na Europa porque o cientificismo e, posteriormente o romantismo, estão muito interessados em conhecer as regiões distantes da Europa, as sociedades primitivas, paisagens de outros lugares. São muito habituais, por exemplo, na Europa, na primeira metade do século XIX, o que se chamavam de papéis pintados que serviam para decorar ambientes de residências onde muitos deles representavam paisagens americanas e se havia um prazer como exótico e em conviver com isso. Outra questão, os pratos e objetos utilitários da corte também eram decorados com gravuras de paisagens bucólicas e rococós no seu centro. Eram suportes pelos quais estes tipos de imagens chegavam diretamente à vida cotidiana. Quando alguém comia podia ver, ao final, a paisagem – portanto, há, digamos, uma questão de tipo social na Europa, que depois de muito pouco tempo foi se

implantando também na América – um prazer que se legitima na Europa e que se transfere à América. Por influência dos europeus, começam também artistas locais a se interessarem por representar paisagens, lâminas de costumes e tudo mais. Em muitos casos, por exemplo, também, para serem divulgados entre europeus, porque, assim como existem hoje os cartões postais, no século XIX muitos artistas populares como Pancho Fierro em Lima (Peru), Melchor María Mercado na Bolívia, o “Miguelzinho” Dutra na região paulista, faziam pinturas que em muitos casos depois se vendiam aos primeiros turistas que iam àqueles lugares para levarem à Europa, e o que temos hoje são muitas de suas obras valorizadas, apesar de algumas terem sido perdidas pelo fato de terem caráter de cartões postais e não tão artísticas.

Então, temos sempre essa espécie de espelho para o europeu. Depois vem a paisagem acadêmica, a paisagem impressionista que joga também com outros elementos, pois muito do impressionismo latino-americano do princípio do século XX, tinha como ideologia a construção de uma imagem nacionalista a qual já é uma paisagem feita por americanos e para americanos, criar uma imagem da própria nação, coisa que na pintura dos viajantes quase não existia, era para um público europeu. E certamente a mudança estética, onde já não interessa uma representação fidedigna de espécies botânicas, mas o impacto da luz, como os impressionistas captavam vários momentos do dia e as mudanças da luz na paisagem. Na vanguarda também incorpora com a linguagem cubista, como Diego Rivera no México, a ótica de Tarsila do Amaral no Brasil que traz uma mescla de um sentimento caipira e a representação da arquitetura popular brasileira com influências coloniais, mas com um pouco pontes de ferro, de fábricas, à maneira de Fernand Léger e toda essa influência do mecanicismo europeu.

Passa um tempo e a paisagem segue sendo importante na pintura abstrata informal, a qual incorpora a paisagem através de signos. Na atualidade, por exemplo, há artistas como José Gamarra – uruguaio –, ou como Tomás Sánchez, um artista cubano que recria uma paisagem de denúncia da destruição da paisagem americana. Há sempre mudanças estéticas, lingua-

gens pessoais e, certamente, uma intencionalidade que vai mudando com o tempo.

Eu creio que sempre a paisagem na América é importante e, ademais, a paisagem é o seu grande monumento. Creio que se eu tiver que eleger um grande monumento da América, seria a natureza.

**M.L.A.** - Uma parte do seu trabalho está interessada no estudo da paisagem e da pintura de paisagem do século XIX, com ênfase para a pintura ibero-americana. Como você define este gênero de pintura entre artistas hispânicos e latino-americanos? Há uma recorrência nos modos de representação? Quais são os modelos de pintura e de pintar eleitos? As principais influências vieram da pintura inglesa, francesa ou alemã?

**R.G.V.** - Eu creio que no século XIX é muito clara a pintura inglesa, francesa e alemã. Segundo interesses e procedência, os artistas trazem suas próprias linguagens. Quiçá, finalmente, se impõe mais a paisagem francesa na atuação dos artistas latino-americanos que receberam influências da Escola de Barbizón na França, década de 1830 a 1840. É muito forte em países como Chile que estão muito vinculados, desde os princípios do século XIX à Paris, onde muitos intelectuais e artistas chilenos vivem por um tempo na capital francesa e depois em Santiago do Chile, ocorrendo esta combinação. E o mesmo ocorre na segunda metade do século XIX, com o academicismo, em que as Academias de Paris, por exemplo, para os artistas venezuelanos ou colombianos e, inclusive, muitos brasileiros vão ter muita importância. Certamente, há muitos casos pontuais aqui no Brasil como Georg Grimm, ou a de Fachinetti, que é italiano. Cada um vai trazendo sua arte que vai se mesclando com outras.

No princípio do século XIX, também claramente o impressionismo francês vai ser influência e logo no pós-impressionismo francês em alguns países como no caso de Brasil ou de Argentina que tiveram uma forte imigração italiana com nomes como Eliseu Visconti onde se vê mais uma influência do tipo

italiana.

E no século XX com a internacionalização da arte, temos o cubismo, a influência de Léger, inclusive um pouco de influência dos italianos no que se refere ao tipo metafísico em Giorgio de Chirico que foi importantíssimo realmente e que é algo pouco estudado. O novecentismo italiano vem ter no Brasil, como Argentina e Uruguai uma presença bem destacada. Em algum momento também, a princípio do século XX, a pintura espanhola de paisagem que mais maquinava o tema da figura. Com tudo isso, vemos que há vias muito complexas, vemos o quanto é difícil dizer que a pintura de paisagem está marcada, especificamente pelos países.

**M.L.A.** - No período pré-romântico e romântico estende-se a noção de viagem e de viajante e passam a existir definições como as de viagem sentimental. O que desta noção de viagem pode ainda ser pensado para a arte do século XX?

**R.G.V.** - Penso que totalmente. Mudam os gêneros artísticos, se como tínhamos no século XIX os artistas-viajantes que se expressavam através de pinturas à óleo, desenhos, aquarelas, isso continua no século XX com o alcance da fotografia. Se vemos um livro de fotografia de Pierre Verger estamos frente o mesmo, é a mesma idéia. Neste caso ele traz em suas primeiras fotografias imagens da Bahia as quais apresentam um olho distante, uma visão do estrangeiro, do europeu que está olhando a visão do outro assim como encontramos nos trabalhos de Rugendas no século XIX.

Isto segue até hoje e podemos ver nos livros de fotografias de fotógrafos contemporâneos que vão olhar o distinto, o diferente, o raro, o exótico. Há um outro componente, muitos vêm fotografando em preto e branco, pois há uma espécie de reconhecimento familiar neste tipo de imagem. Certamente nós seguimos realizando algumas viagens sentimentais quando alguém faz uma viagem sempre tenta sair da grande cidade e se isolar no interior, essa idéia de chegar aonde não chega o turismo que sempre seduz a todos, isso segue estando pre-

sente e, inclusive na forma de vender uma viagem. Você vai a uma agência de turismo na Europa e vê em folhetos viagens à Venezuela que apresentam grandes fotos de um índio num barco pelo rio, é essa a imagem que mostram da Venezuela completamente romântica, bem como na Argentina encontramos a foto de um gaúcho, que mesmo não sendo tão real se segue vendendo e comprando. Creio que seguirá nos fotógrafos essa obsessão pelo exótico.

**M.L.A.** - O tratamento das imagens das espécies e, mais especialmente, da espécie humana, nos permite pensar que as representações do Outro transitaram de e entre uma representação do selvagem e uma representação do primitivo, nos séculos XVIII e XIX. Em sua opinião, na atualidade, onde se encontra na arte européia e na própria arte ibero-americana esta procura do Outro ou a partir do Outro?

**R.G.V.** - Creio que também há uma questão que persiste desde o século XIX. Um dos exemplos marcantes está nas obras dos viajantes que vemos claramente que é um europeu quem está olhando, pelo tipo como capta, pelas ênfases e pelo que é enfatizado. Há artistas como no caso de Rugendas que um de seus grandes méritos foi justamente o que quase chegou a ser um americano. Creio que Rugendas morreu sendo mais americano que europeu. Os quadros que pintou em Chile, no Peru ou no México não apresentam o mesmo estilo que pintou no Brasil no início do século XIX, pois era o olho europeu que mirava. Mas, à medida que ele foi se internalizando creio que o prisma da forma de olhar mudou. Creio que ele terminou vendo claramente com olhos americanos e pintou não mais o que lhe era distante, mas o que lhe era próprio.

Mesmo havendo artistas populares do século XIX que pintavam cenas de costumes da sua realidade com total naturalidade, havia, curiosamente, artistas americanos olhavam sob um prisma europeu. Estavam na América, mas para olhar para si mesmo, tinham que passar como que por um prisma, por uma maneira de olhar européia. Então, ao final, o que lhe era

realmente próprio, o que o rodeava na plasmação plástica na obra artística, terminava sendo um olhar distante. Isso é uma questão que, às vezes, só tem ocorrido pela influência estética do olhar europeu que acaba contaminando o olhar americano.

Na atualidade penso que um pouco de tudo isso segue persistindo, quiçá menos um americano olhando como um europeu. Isso, mais ou menos, creio que se superou. Mas, de qualquer maneira eu creio que segue havendo, como disse com os fotógrafos, essa visão do exótico que, mesmo não sendo americano, ao tirar a foto, já é alheio. Eu mesmo viajo, ontem fui à cidade de Trindade – GO e tirei algumas fotos, e eu sou americano, mas, definitivamente, me defrontei com uma realidade que para mim que venho de mais longe é alheia, mas que para um goiano também o pode ser quando vai ver as procissões, as festas da Paixão de Cristo e também ser algo como que diferente.

Penso que isto está sempre presente, pois a América é um continente muito grande, cada países são muito complexos, cada província, cada estado, cada cidade é muito complexa e a produção do imaginário e de cultura é algo que nunca para, sempre seguirá existindo lugares para se surpreender, distintos, exóticos. Isso não se pode evitar.

**M.L.A.** - Os regimes de imagens constituídos entre os séculos XVIII e XX levantam a importante relação entre arte e ciência. Para alguns autores, a arte constituiu um conjunto imagético que provocou ou influenciou a ciência. Para outros, é a ciência que passa a determinar as questões do fazer e do saber artísticos. Como você observa estas relações entre arte e ciência no século XIX? E para o século XX?

**R.G.V.** - Creio que as influências são mútuas, segundo também ao momento. No século XIX dos viajantes estamos falando claramente de projetos de interesse científico que precisam justamente do auxílio da arte, sobretudo para registrar. Pensando em que, todavia, no final do século XVIII e início do século XIX não existia ainda a fotografia, que era um elemento de registro

muito mais rápido que o desenho, mecânico e que, justamente, todas estas questões incorporam como parte importante e absolutamente necessária ao tema dos artistas que terminam realmente sendo servidores da ciência. Mas também vemos na ciência um interesse grande nos detalhes botânicos que, ademais, transforma a maneira de produzir a obra artística. Isto, no caso do Brasil, é muito claro nas gerações de artistas como Debret, que traz por um lado o olho científico do ilustrador do final do século XVIII, mas também traz a ideologia romântica da França nos anos 1810 e 1815. E esse detalhismo botânico que passa a Manuel Araújo de Porto Alegre, um de seus principais discípulos, que, por sua vez, passa a Vitor Meirelles. Encontramos na pintura deste – Primeira Missa no Brasil – , realizada 60 anos depois de Debret, é uma pintura histórica, acadêmica, típica da segunda metade do século XIX, mas se vemos com atenção os detalhes das árvores, das plantas, encontramos heranças do detalhismo científico que foi passando de geração em geração. Vemos que este interesse científico se mete diretamente dentro na produção artística e está sempre presente.

Isso será o que depois, no Impressionismo vai se desvincular, não se interessando mais pelo detalhe da representação fidedigna, onde o desenho e a linha são transformados na impressão de cor. E ainda no século XX temos vários exemplos onde arte e ciência se dão as mãos, visto que é uma das disciplinas mais recorridas, mais estudadas e mais recatadas historiograficamente.

Por exemplo, a incorporação da luz elétrica na obra de arte, estou pensando em artistas como Gyula Kosice, que é húngaro e radicado na Argentina e que fez parte de um dos movimentos Madi em Buenos Aires, nos anos 40, que começa a fazer obras com tubos fluorescentes, luminosos, onde depois começa a jogar com a eletricidade cujos trabalhos possuem como papel fundamental a água, trabalhos cinéticos e tudo com o que tem movimento. Há uma relação de arte e ciência permanente que logicamente vai com todo o tema da arte eletrônica, as novas tecnologias, da arte na internet, enfim, e que, neste momento, minha percepção é que a ciência é muito importante para a

arte. Ora bem, me custa mais dizer que a arte que se produz agora com as novas tecnologias é importante para a ciência. Não sei, porque como estou mais do lado da arte sei o que esta recebe, posso apreciar melhor onde e o que a arte se apropria da ciência, portanto, quiçá seria melhor um cientista a pessoa para que diga o que a arte que se tem produzido tem contribuído para sua área.

**M.L.A.** - Na arte do século XX, a ciência pode aparecer no lugar conceitual da obra de arte ou no lugar operatório, enquanto instrumento ou ferramenta para o trabalho do artista. O que seria a paisagem hoje, neste contexto?

**R.G.V.** - No contexto da arte atual, como havia dito, creio que a paisagem na arte latino-americana é algo inacabável e que sempre vai ter, de uma maneira ou de outra, uma presença seja ideológica, ou seja, estética. Há muitos artistas que seguem fazendo paisagens, que de imediato não são os que os grandes curadores de arte internacional consideram para suas grandes exposições. Muitos encaram a pintura de paisagem como algo ultrapassado, fora de moda, démodé. Eu não estou de acordo, creio que o critério há de ser muito mais amplo, é também mais respeitoso. Há muitos pseudo-artistas que fazem muitas exposições, possuem muito prestígio, mas são pseudo-artistas por não terem, realmente, a capacidade do ato artístico, do ato criativo. Na arte contemporânea creio que há muitíssimas mentiras, muita arte “light” e banalidades que se aplaudem como se fossem grandes feitos. Aponta-se frequentemente mais aos fogos de artifício do que tentar criar uma arte que seja produto de reflexões mais profundas. O mesmo passa com muitos textos de história e crítica de arte, onde parece mais importante que o título seja ocorrente e chamativo, ainda que depois o que se escreve em seguida transmita e ensine pouco ou nada, e sirva só para a vaidade de quem escreve. Há de tudo, certamente.

Em arte contemporânea, temos uma série de objetos que se nos pusermos a admirá-los, veremos que já são passados de

moda. Já Duchamp inventou praticamente tudo do que muitas das coisas que até hoje se seguem fazendo. Há como uma espécie de obsessão por surpreender o espectador e, ademais, muitas vezes se sente falta do ato artístico, o qual vemos em parte dos artistas paisagistas contemporâneos, que como digo, sou um apartado de consideração porque isso já não se faz. Pois é aí onde justamente o historiador da arte tem que por um papel fundamental e, sobretudo, não se vender. Há muitos historiadores da arte que se vendem!

Sempre sabemos desta espécie de divórcio, da separação que há entre a história de arte e o mercado de arte. Geralmente os agentes do mercado de arte desprezam como “pobres” os historiadores de arte, mesmo quando muitas vezes necessitam deles para legitimar ao que lhes interessa. E digo, justamente nessa comunicação absolutamente interessada onde o historiador se vende ao mercado e onde o mercado compra o historiador, a realidade é que os paisagistas em geral têm pouca importância.

De qualquer maneira, como dizia sobre o caso de Tomás Sánchez, José Gamarra, que contamos recente, como Armando Morales, um artista contemporâneo de Nicarágua, é importante dizer que seguem firme com o tema da paisagem, ademais,

---

### **RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES**

nasceu na Argentina e desde 2001 vive na Espanha, onde é professor titular de História da Arte na Universidade de Granada. Investigando a arte latino-americana, é autor de vários livros, entre os quais *Arte latino-americano del siglo XX*. *Otras historias de la Historia* (Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005), *América y España, imágenes para una historia*. *Independencias e identidad 1805-1925* (Madrid, Fundación MAPFRE, 2006) e *Ecuador. Tradición y vanguardia* (Madrid, SEACEX, 2007).

---

### **MIGUEL LUIZ AMBRIZZI**

é Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da UFG, professor substituto do CEPAE – Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás, da FESURV - Universidade de Rio Verde (GO) e da FAFICH – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de Goiatuba (GO).