

Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate

Maria de Fátima Morethy Couto

Professora Livre-Docente do Instituto de Artes da UNICAMP, pesquisadora do CNPq. Autora ou organizadora dos livros ABCdaire Cézanne (Flammarion, 1995), Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística - 1940/1960 (Unicamp, 2004) Instituições da Arte (Zouk, 2012), Espaços da arte contemporânea (Alameda, 2013), Histórias da arte em exposições (Riobooks, 2016) e Histórias da arte em coleções (Riobooks, 2016).

mfmcouto@iar.unicamp.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0561-6616>

RESUMO

Este texto procura colocar em questão como as noções de América latina e de arte latino-americana foram assimiladas, recebidas, difundidas e criticadas em diferentes contextos geográficos, artísticos e institucionais, concentrando-se em alguns exemplos precisos: textos críticos, obras que criaram representações cartográficas alternativas e grandes exposições realizadas nos anos 1990 e 2000. Tem como objetivo maior discutir como se deu a articulação global da ideia de arte latino-americana, em especial a partir da década de 1970.

PALAVRAS-CHAVE: *arte latino-americana, cartografia, latino-americanismo*

ABSTRACT

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.13: nov.2017
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

This text questions how the notions of Latin America and Latin American art have been assimilated, received, diffused and criticized in different geographic, artistic and institutional contexts, focusing on some precise examples: a few critical texts, some works of art that created new cartographic representations and major exhibitions held in the 1990s and 2000s. Its main objective is to discuss how the global articulation of the Idea Latin American art took place, especially after the 1970s.

KEY-WORDS: *Latin-American Art, cartography, latinamericanism*

A INVENÇÃO DA AMÉRICA LATINA

“Latinoamérica: ¿es una o varias o ninguna? Quizá no sea sino un marbete que, más que nombrar, oculta una realidad en ebullición – algo que todavía no tiene nombre propio porque tampoco ha logrado existencia propia.”

(Octávio Paz, 1975, p. 153)

Em livro dedicado à análise da construção e do uso da noção de América Latina, Walter Mignolo observa que

Desde de Bartolomeu de Las Casas, no século XVI, até Hegel, no século XIX, e desde Marx até Toynbee, no século XX, os textos que foram escritos e os mapas que foram traçados sobre o lugar que ocupa a América na ordem mundial não se distanciam de uma perspectiva europeia que se apresenta como universal. É certo que os autores reconhecem que há um mundo e uns povos fora da Europa, mas também é certo que vêem a esses povos e aos continentes nos quais habitam como ‘objetos’, não como sujeitos, e, em certa medida, deixam-os de fora da história. (MIGNOLO, 2007, p. 17)

Um dos mais destacados teóricos decoloniais, Mignolo concentra seus estudos na relação entre colonialidade e poder, nos resultados e efeitos da expansão colonial europeia, em especial na América. Contesta a universalidade dos modelos hegemônicos de conhecimento e defende a eficácia dos saberes subalternos e pensamentos liminares não somente para a compreensão de histórias locais como também para a criação de futuros possíveis, nos quais a riqueza do pensamento e a criatividade na linguagem venham das bordas e não mais do(s) centro(s). Em entrevista concedida em 2000, Mignolo questiona se o “mundo deve continuar a pensar e falar a partir dos modelos hegemônicos de pensa-

mento, tanto da direita quanto da esquerda, que surgiram na Europa sob o capitalismo”. (DELGADO e ROMERO, 2000, p. 10). Clama, ao contrário, para que epistemologias liminares, que visem transformações éticas e políticas, conquistem cada vez maior espaço, dentro e fora do mundo acadêmico.

Mignolo adverte ao leitor que não escreve sobre a América Latina a partir da perspectiva de estudos de área e que tem como intenção principal discutir como se deu o surgimento dessa noção no campo das ideias. Diferentemente de autores que partem do pressuposto de que a América Latina é uma entidade geográfica, um subcontinente com características demarcáveis, Mignolo refuta o termo, considerando-o uma construção que tem relação direta com a história do Imperialismo europeu e com o projeto político das elites mestiças aqui atuantes no século XIX. Posiciona-se igualmente distante de intelectuais que compreendem a “América Latina como uma articulação complexa de tradições e modernidades diversas e desiguais” (CANCLINI, 2003, p. 28) e empreendem debates sobre alteridade e diferença, sobre as coexistências e tensões entre o que nos unifica e nos sedimenta ou ainda sobre os processos de inserção da arte e da cultura da região nos mercados mundiais, por considerarem que “o latino-americano, mais do que uma identidade, é uma tarefa”. (CANCLINI, 2008, p. 39)

Para Mignolo importa sobretudo rever a complexa desarticulação de diversas histórias de povos e nações já existentes realizada em benefício de uma única narrativa, a dos descobridores, dos conquistadores e dos colonizadores e, com isso, criar novas geopolíticas do conhecimento. Com esse propósito, assinala que a invenção da América, enquanto continente novo, é inseparável da ideia de modernidade, “ambas são a representação dos projetos imperiais e dos desígnios para o mundo criados por atores e instituições europeias que os levaram a cabo”. (MIGNOLO, 2007, p. 31) Assim, “não se trata apenas de uma questão de terminologia (América, América Latina) ou de referência (o contorno em forma de pera e o extremo que se conecta com o México), mas de quem participou do processo de criação desse termo”, dos atores políticos e sociais envolvidos em sua elaboração. (Idem, p. 36).

A América Latina é um conceito composto, que consiste em duas partes, mas a partição está escondida por detrás da ontologia mágica do subcontinente. Em meados do século XIX, a ideia da América como um todo começou a se dividir, não de acordo com os estados-nação que surgiam, mas segundo as diferentes histórias imperiais do Hemisfério Ocidental, o que resultou na configuração da América saxã, ao norte, e da América Latina, ao sul. Naquele momento, "América Latina" foi o termo escolhido para nomear a restauração da "civilização" da Europa meridional, católica e latina, na América do Sul e, simultaneamente, reproduzir as ausências (dos indígenas e dos africanos) do primeiro período colonial. [...] A "ideia" de América Latina é a triste celebração, por parte das elites crioulas, de sua inclusão nos tempos modernos, quando, na realidade, elas submergiam cada vez mais na lógica da colonialidade. (Idem, p. 81, aspas do autor)

Um momento crucial na difusão (e aceitação) na Europa da ideia do descobrimento da América, um continente novo e por isso sem história, foi por ocasião do traçado dos primeiros mapas do mundo moderno,¹ elaborados por Gerardus Mercator (1542) e Abraham Ortelius (1575) e que serviram de base às representações cartográficas atuais. Neles, a América (dividida em América do Norte e do Sul) aparece separada dos outros três continentes então conhecidos (Ásia, África e Europa):

Quando Gerardus Mercator traçou seu mapa mundi, em 1542, representando o Novo Mundo como um continente separado, contribuiu para a crença de uma nova entidade "americana", que não levava em conta nem Anáhuca [atual vale do México], nem Twantinsuyu [região Andina] nem Abya-Yala [atual Panamá]. Essa supressão se conceitualizou como "modernidade", como se a modernidade fosse uma força histórica necessária, com direito a negar e suprimir tudo o que não se ajustava a um modelo de história do mundo considerado como "um processo histórico essencial". (Idem, p. 51)

Consolida-se então um corte, uma cissura entre a história da Europa e a de suas colônias americanas, em que estas passam a ser consideradas entidades independentes que foram "arrastadas pela marcha triunfal da história europeia, supostamente universal" (Idem). Trata-se, na realidade, de uma construção limitada à visão que os Europeus tinham do mundo naquele momento, bem como de sua própria história, e que revela a lógica da colonialidade, afirma Mignolo.

CELEBRANDO OS 500 ANOS DO DESCOBRIMENTO (NOS GRANDES MUSEUS)

A noção de arte latino-americana também se revelou uma construção de caráter identitário que é “incapaz de abarcar, sem escamoteamentos ou excessivas simplificações, a diversa, complexa e dinâmica produção simbólica de artistas nascidos ou residentes nessa região”. (DOS ANJOS, 2000, p. 46) Nesse contexto, merecem destaque as observações do crítico e curador cubano Gerardo Mosquera, que desde os anos 1980 tem refletido, em textos e curadorias, sobre a circulação e recepção internacional de obras de artistas da região em um cenário crescentemente globalizado, mas nem por isso inteiramente inclusivo. A seu ver, o rótulo de latino-americana condena a produção daqui advinda a ocupar eternamente o lugar de outro nas narrativas hegemônicas. Para Mosquera se a história da arte eurocêntrica é incapaz de enxergar para além dela própria, também devemos evitar paradigmas apropriadores (como antropofagia, canibalismo, hibridação, mestiçagem, etc), que são elaborados como atos de afirmação e de resistência, mas terminam por reproduzir a relação de dependência, sem alterar significativamente a direção em que ocorre o intercâmbio (do centro para as margens).² Visando retirar as obras dos nichos em que circulam e promover uma des-latinoamericanização estratégica de nossa arte, Mosquera defende o uso da noção de arte desde a América Latina (ou a partir da): “desde, e não tanto da, na e aqui, é hoje a palavra-chave na rearticulação das cada vez mais permeáveis polaridades local/internacional, contextual/global, centros/periferias, Ocidente/ Não-Ocidente”. (MOSQUERA, 1996, s/p).

Todavia, embora a possibilidade de pensar a produção artística da América Latina como um conjunto coerente seja constantemente questionada, a noção de arte latino-americana vem sendo recorrentemente utilizada, em especial no contexto das curadorias internacionais, com objetivos variados e nem sempre de caráter crítico ou reflexivo. Na realidade, a América Latina, essa entidade imprecisa, que

continua sem lugar de destaque no espaço simbólico do mapa global, “ainda povoa o imaginário dos países hegemônicos com fantasias de paraísos selvagens e de reservas ecológicas ameaçadas”. (MELENDI, 2004, s/p).

Nas últimas décadas, na esteira das comemorações dos 500 anos do descobrimento da América (1992), que coincidiu temporalmente com um período de realinhamentos geopolíticos (após a dissolução da União Soviética e a queda do muro de Berlim) e de atitudes institucionais pró-globalistas,³ grandes mostras e retrospectivas realizadas em consagrados museus europeus e norte-americanos procuraram oferecer visões menos estereotipadas e mais compreensivas da chamada arte latino-americana, que fossem além das chaves de leitura do exótico, folclórico ou fantástico que eram bastante operantes até aquele momento. As primeiras dessas grandes mostras, datadas do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, em que se destacam *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, organizada por Dawn Ades e apresentada nas cidades de Londres, Estocolmo e Madri em 1989 e *Art d'Amérique Latine, 1911-1968*, realizada no Centro Pompidou entre novembro de 1992 e janeiro de 1993, tinham caráter panorâmico e até mesmo didático.⁴ Procuravam dar a conhecer, a um público pouco familiarizado com o tema, um conjunto expressivo de obras de artistas até então ausentes quase que por completo das grandes coleções públicas internacionais. Assim, em suas apresentações, seus organizadores acentuavam a oportunidade de se conhecer o “tesouro artístico das culturas que sucederam àquelas encontradas pelos Europeus” (*Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, 1989, ix) ou ainda sua esperança de “despertar [no público] a curiosidade e paixão para os artistas que trouxeram para nosso patrimônio [Europeu] sotaques e sensibilidades próprias” (*Art d'Amérique Latine, 1911-1968*, 1992, p. 15). Para além das banalidades, ressalte-se, contudo, que vários textos e documentos de época, relacionados a artistas, grupos e movimentos locais, foram traduzidos e publicados nos catálogos dessas exposições, os quais também contaram com textos críticos escritos por estudiosos do assunto, como Damián Bayón, Guy

Brett, Álvaro Medina e Roberto Pontual, entre outros. Desse modo, alguns desses catálogos transformaram-se em referências sobre o tema, inclusive no Brasil e outros países da América do Sul.⁵

Na sequência, as retrospectivas internacionais visaram traçar novos modelos curatoriais e fornecer novos cânones da arte latino-americana, sem, porém discutir a fundo a eficácia do termo ou seus usos pelo circuito museográfico globalizado. Heteropías: médio siglo sin lugar 1918-1968, realizada no Museu Reina Sofia, em Madri, entre os meses de dezembro de 2000 e fevereiro de 2001, e sua versão norte-americana Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America, apresentada no Museu de Belas Artes de Houston entre junho e setembro de 2004, são exemplos emblemáticos dessa atitude.⁶ Servindo-se do conceito de constelação, seus organizadores (Marí Carmen Ramírez e Héctor Olea, em ambos os casos) esboçaram novas propostas de conceitualização para os movimentos de vanguarda aqui ocorridos, procurando reforçar a diversidade e a originalidade de nossa produção, mas também defendendo sua inclusão na tradição artística ocidental. Privilegiaram, contudo, alguns países latino-americanos, mais urbanos e modernos, em relação a outros, excluindo ainda vários outros de sua análise.⁷ Na realidade, conforme assinalou Daniel Quiles em artigo dedicado ao tema, grandes mostras dedicadas à América Latina são ocasiões propícias para a formulação de argumentos generalizantes sobre a região. Contudo, elas inevitavelmente se revelam como “mapas da América Latina esburacados, que constituem novas periferias dentro da ex-periferia”: (QUILES, 2014, p. 65)

A operação em jogo em praticamente todas as exposições sobre a arte latino-americana é sinodóquica - da parte para o todo - em que alguns países ou cidades são chamados para representar a totalidade da região. (Idem, p. 66)

Também Guy Brett, um dos principais interlocutores (e parceiros) dos artistas sul-americanos na Europa durante os anos 1960 e um dos críticos mais engajados em provar a originalidade da arte contemporânea da América do Sul, aborda, em texto escrito em 1990, a dificuldade de se lidar, em curadorias internacionais, de modo satisfatório com a questão latino-americana:

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.13: nov.2017
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Os centros de poder sempre assumiram o direito de definir e explicar o resto do mundo. O Ocidente assume, consciente ou inconscientemente, que é a 'medida de todas as coisas'. [...] Esses pressupostos levam a um dilema insolúvel quando se trata de apresentar a arte de latino-americanos nas metrópoles dos centros. Isso se torna um complexo jogo de positivo e negativo. Se as apresentações enfatizam similaridades culturais, elas são positivas no sentido em que reconhecem que a América Latina é parte do mainstream da cultura moderna, mas criam o perigo de assimilar o trabalho a uma branda "arte internacional", o que anula o contexto do qual essa arte veio e, principalmente, a defasagem entre as condições de vida do primeiro e do terceiro mundos. Se, por outro lado, a apresentação acentua diferenças, ela reconhece que América Latina tem uma história, culturas e condições atuais diferentes daquela da Europa, mas corre o risco de definir as diferenças em termos telúricos, folclóricos e essencialistas. Ambas as alternativas levam inevitavelmente a categorias separadas e restritivas para os artistas. (BRETT, 1990, p. 10-11)

De todo modo, o significativo aumento do número de exposições sobre arte e artistas latino-americanos no circuito internacional desde os anos 1990 sinaliza o crescente interesse dos centros culturais hegemônicos e dos mercados mundializados por obras e propostas antes completamente à margem da história da arte ocidental, pelas mais diversas razões. Um dos resultados concretos dessa circulação ampliada, afora a criação de novos nichos de mercado, foi a assimilação, ainda que parcial e bastante recente, de alguns desses artistas nas histórias globais. Como assinala Miguel López a respeito da arte conceitual:

De um tempo para cá artistas como Helio Oiticica, Leon Ferrari, Lygia Clark, Alberto Greco, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Oscar Bony, Artur Barrio, ou experiências coletivas como Tucumán Arde (1968) e Arte de los Medios (1966), transformaram-se em referências praticamente obrigatórias em todas as narrativas recentes que tentam rastrear os chamados marcos 'inaugurais' do conceitualismo a nível transcontinental. (LÓPEZ, 2010, s/p).

Contudo, alerta o autor, essa ascensão vitoriosa solicita novas reflexões. A seu ver, "não se trata mais de continuar incansavelmente alojando eventos no recipiente inesgotável que acreditamos ser a história, mas sim de interrogar as maneiras pelas quais esses eventos reaparecem, e quais papéis são chamados a cumprir". (Ibidem).

A QUESTÃO LATINO-AMERICANA NO BRASIL

No Brasil, diferentemente do que ocorre na maioria dos países de língua espanhola da América, a questão latino-americana suscitou pouco debate, ao menos no campo das artes. As exceções evidentemente existem e, entre elas, destaco a contribuição de Aracy Amaral, que desde há muitos anos vem discutindo nosso pertencimento a esse subcontinente inventado, as possíveis conexões entre os artistas da região e as características que tomou o modernismo entre nós. Em texto publicado em 1987, no qual comentava a mostra América Latina: arte do fantástico, realizada no Museu de Indianápolis, Amaral reagia nesses termos aos clichês então vigentes no exterior sobre nossa produção artística:

Na verdade, quando os grandes centros culturais hegemônicos procuram um continente culturalmente rico, como a América Latina, qual a sua expectativa? Por certo, a vertente mágica, que traz a identificação esperada, a despeito da aldeia global em que vivem os grandes meios artísticos do mundo ocidental. Mas, que sabem os europeus ou norte-americanos da realidade latino-americana? De fato, quase nada, ou nada. Configuram-nos como um todo harmônico em meio às ditaduras por eles próprios apoiadas, corrupção, ou no exotismo, dentro de um universo tropical que, na realidade, somente existe parcialmente na América Latina, da qual ignoram a cultura urbana que convive contraditoriamente com diversos graus de miséria e com a realidade rural no universo violento em que fomos criados. (AMARAL, 2006, p. 44)

Embora considerasse um erro “tratar a produção da América Latina como algo homogêneo” (Idem, p. 136) e rejeitasse a ideia de uma essência latino-americana, Amaral defendia a importância de reconhecermos nossos “pontos em comum, respeitando sempre as peculiaridades das contribuições singulares de certos países ou regiões, inclusive tendo os olhos abertos para as contribuições que, vindas de fora, trouxeram uma renovação para nossos meios artísticos”.⁸ (Idem, p. 136) Suas observações sobre o tema são em sua maioria fragmentadas, pontuais, não parecendo haver de sua parte (diferentemente de Mosquera) o desejo de aprofundar ou estender suas reflexões, como o fez sobre outros tópicos.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.13: nov.2017
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Durante os anos 1970, Amaral participou intensamente de vários encontros e simpósios, em diferentes países da região, que reuniram diversos críticos e pesquisadores interessados em discutir os denominadores comuns ou as condições compartilhadas da arte e do sistema artístico das Américas. Cabe lembrar que, sob o impulso da revolução cubana, cresceu o interesse internacional pela temática latino-americana. Assisteu-se então ao chamado boom da literatura latino-americana, em especial na Europa, com foco maior no realismo mágico.

No Brasil, nesses mesmos anos, Amaral empenhou-se em reverter o tradicional desdém da Bienal Internacional de São Paulo pela América Latina e defendeu a realização de uma Bienal voltada para a promoção da arte latino-americana, que ocupasse o lugar das chamadas Bienais Nacionais de São Paulo (que foram realizadas nos anos pares, entre 1970 e 1976) ou mesmo da Bienal Internacional de São Paulo. Mas foi também uma severa crítica de como o evento (I Bienal Latino-Americana de São Paulo) foi efetivamente realizado, em 1978:

Sondada desde o primeiro momento pela direção da Bienal de São Paulo sobre a implantação da I Bienal Latino-Americana pelos contatos já estabelecidos ao longo dos anos, em viagens e estudos sobre a arte de nosso continente, interessei-me pelo procedimento segundo o qual essa Bienal deveria ser criada. (...) Infelizmente, a Bienal de São Paulo queimou de saída uma iniciativa que se asseverava como uma das mais importantes de sua fundação. Ao contrário, continuou a agir de acordo com a improvisação e a falta de profissionalismo que tem pautado sua 'performance' nos últimos anos. (AMARAL, 1982, p. 299-300)

Outro que também se destacou pelo desejo de refletir sobre nossas especificidades enquanto latino-americanos foi o crítico Frederico Moraes. Em *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório* (1979), livro que reunia artigos diversos de sua autoria e publicado em um período de forte censura política, Moraes afirma que

Brasil e América Latina começam a se conhecer. Cresce a consciência de que temos de caminhar juntos, pensarmos juntos nossa realidade. O Brasil não pode mais fugir à contingência latino-americana, assim como os demais países do Continente não podem

excluir o Brasil de sua reflexão continental. Juntos temos que elaborar as teorias capazes de fazer avançar nossa produção artística, juntos temos que promover dentro e fora do Continente nossos artistas e as tendências estéticas aqui nascidas. Só assim poderemos evitar o bloqueio das multinacionais do mercado de arte e a colonização imposta pelas grandes mostras internacionais. (MORAIS, 1979, p. 13)

O livro possui tom crítico, contundente, e condena, entre outras coisas, a “ideologia das bienais internacionais e o imperialismo artístico” (Idem, p. 41). Segundo Moraes, fazia-se urgente refletir, por exemplo, sobre “como as linguagens internacionais, forjadas ou intensificadas nas bienais, trienais, quadri-enais, etc., atuavam sobre as culturas nacionais, especialmente aquelas de países ou continentes periféricos, como o Brasil e a América Latina”. (Idem, p. 41) Na década de 1970, Moraes também defendeu a ideia de uma Bienal voltada para a arte da região, pois para ele

a história das relações entre a Bienal Internacional de São Paulo e a América Latina era marcada por omissões, frustrações, submissões (aos interesses euro-norte-americanos) e, sobretudo, pela ausência de qualquer projeto ou programa, ou, em sentido mais largo, de qualquer política visando a defesa da arte latino-americana, a brasileira inclusive. (Idem, pp. 48-49)

Contudo, assim como Amaral, ele lamentou que o projeto da Bienal Latino-Americana não se efetivara a contento:

Tudo o que se previra que de negativo ia acontecer efetivamente aconteceu. E o que poderia ser uma nova etapa do diálogo entre os diversos países do Continente, depois de terem sido desprezados durante mais de duas décadas no interior da Bienal Internacional [de São Paulo], frustou-se quase que integralmente. A acumulação de erros tornou-se tão grande que as críticas que lhe serão feitas, dentro e fora do país, poderão por em risco a própria continuidade do projeto, o que será um retrocesso lamentável. (Idem, pp. 62-63)

Duas décadas mais tarde, em 1997, em um contexto mais globalizado e, como vimos, mais permeável ao latino-americanismo, Moraes voltaria a utilizar-se das mesmas argumentações ao assumir a curadoria geral da I Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre. No texto de apresentação da mostra, Moraes denunciou uma vez mais a reduzida presença da arte latino-americana no

cenário internacional e criticou a prevalência da ideia de que nossa cultura devesse ser continuamente “descoberta, explorada ou conquistada”, citando a crítica chilena Nelly Richard. (MORAIS, 1997, p. 8) A seu ver, apenas questões políticas e econômicas, de poder, justificavam a permanente exclusão dos artistas da América Latina das grandes narrativas sobre arte ocidental. Defendeu, ademais, a tarefa de se reescrever a história da arte a partir de outras perspectivas, assinalando que “construir uma história da arte latino-americana significava des-construir a história da arte metropolitana”. (Idem, p. 14)

Desde os tempos da colonização europeia, a principal marca da nossa marginalização é a ausência da América Latina na história da arte universal. Segundo uma perspectiva metropolitana, nós, latino-americanos, estaríamos fatalizados a ser eternamente uma “cultura de repetição”, reprodutora de modelos, não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados à arte universal. (Idem, p. 7)

A Bienal do Mercosul, que realizou sua décima edição em 2016, visava inicialmente estabelecer-se como um espaço de legitimação e de promoção de arte da América Latina no campo internacional, bem como uma instituição capaz de criar conexões profícuas com outros países da região, em especial os do Cone Sul.⁹ Sua primeira edição foi clara em seus postulados e é prezada por ter assumido um regionalismo crítico e auto-consciente, ou seja, um lugar de enunciação subalterno (se pensarmos em Mignolo). Conforme Moraes declararia em entrevista realizada anos mais tarde, a edição inaugural da Bienal teve como objetivo principal mostrar que “não temos apenas uma produção significativa, mas também temos um conjunto de ideias, teorias e leituras, que se aplicam não apenas à arte latino-americana, mas à própria arte internacional”. (INTERLENGUI, 2014, p. 19). Além disso, considerava que “o regionalismo, tanto na arte como na economia, era um caminho para enfrentar a globalização”. (SEFFRIN, 2004, p. 188).

Tratava-se, para Moraes, de questionar os critérios hegemônicos de historização artística bem como a persistência de “certos esteriótipos interpretativos” nas exposições internacionais sobre a arte por nós produzida, ou ainda de discutir “a

influência ponderável que a arte latino-americana exerceu e ainda exerce nos dois continentes [América do Norte e Europa]”. (MORAIS, 1997, pp. 9 e 10, respectivamente) Para comprovar suas argumentações, Morais apresenta uma extensa lista de teorias aqui concebidas e que poderiam “servir de instrumentos indispensáveis para a compreensão de todo o processo da arte moderna e contemporânea”: a antropofagia de Oswald de Andrade, o regionalismo crítico de Pedro Figari, o universalismo constructivo de Torres García, o real maravilhoso real de Alejo Carpentier, a teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, o tropicalismo de Hélio Oiticica, a estética da fome de Glauber Rocha, a arte de resistência de Marta Traba, entre outras.¹⁰ (Idem, p. 8)

Com o intuito de evitar a clássica disposição por países e permitir novas abordagens críticas, Morais concebeu I Bienal do Mercosul a partir de três eixos expositivos: 1. uma vertente construtiva (A arte e suas estruturas); 2. uma vertente política (A arte e seu contexto) e 3. uma vertente cartográfica (Território e história). Além dessas vertentes genealógicas, havia ainda um segmento intitulado “Último Lustro”, que abrigava os trabalhos de jovens artistas e intervenções artísticas na cidade (que incluíam a instalação de esculturas no espaço público) e duas homenagens: ao artista argentino Xul Solar e ao crítico brasileiro Mário Pedrosa. Ressalte-se também que dois seminários internacionais (Utopias Latino-americanas e América Latina vista desde a Europa e os EE.UU) foram organizados durante el evento, contando trinta e seis conferencistas internacionais. O caráter ambicioso dessa edição da Bienal, da qual participaram não apenas os países integrantes do Mercosul (Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai), como também, Bolívia, Chile e Venezuela, pode ser avaliado pelo fato de que ela ocupou doze espaços da cidade, entre grandes depósitos e armazéns portuários, sendo que alguns desses espaços foram totalmente reformados para acolher as mostras.

Camila Maroja e Abigail Winograd assinalam que o projeto inicial da Bienal não contemplava uma vertente cartográfica, mas sim uma vertente fantástica, que acabou sendo deixada de lado.¹¹ Contudo, em depoimento tardio, Morais declara

que a definição das três vertentes surgiu logo que começou a fazer o projeto da Bienal do Mercosul e “era importante para identificar uma teoria sobre a arte latino-americana, ou pelo menos definir certas constantes, coisas mais ou menos frequentes, reiteraões. Não queria mostrar artistas isolados”. (INTERLENGHI, 2014, p. 18). E ele explica ainda:

A questão construtiva tinha um peso forte na Argentina, no Uruguai. (...) A vertente política também tinha um peso, havia um vínculo forte com a arte política, discutida em trabalhos como os de [João] Câmara, Antonio Henrique Amaral, certos trabalhos de [Antônio] Dias, [Rubens] Gerchman, Cildo [Meireles], Antonio Manuel. Na terceira vertente, a cartográfica, já havia essa discussão da internacionalização da arte. Naquele momento, estava ocorrendo um fato curioso, um interesse na dimensão geográfica do continente, que era uma vivência física, mais do que histórica. (INTERLENGHI, 2014, pp. 18-19)

Interessante notar que as vertentes não se excluíam, ao contrário, se sobrepunham, com a discussão política tecendo tramas diversas entre os diferentes segmentos. Para Luis Camnitzer, embora as vertentes permitissem sobretudo refletir sobre a arte da resistência que caracterizou os anos sessenta e setenta, Morais

Soube transcender corretamente as divisões arbitrárias que traçam fronteiras geográficas, ao buscar o fluxo cultural que mostra as consistências e diferenças do continente. [...] A história, as raízes culturais, os propósitos políticos e estéticos, todos estavam ali claramente articulados e bem concebidos. (CAMNITZER, 1998, s/p)

Na opinião de Mari Carmen Ramírez,

a ideia de organizar a mostra segundo eixos conceituais, assim como a atinada representação de artistas e movimentos de legitimação interna e não de mercado, deram [a mostra] um frescor pouco usual. Poucas vezes encontrei uma leitura de arte latino-americana tão acertada em todas as suas dimensões. (SEFFRIN, 2004, p. 182)

A seleção de Moraes e dos curadores internacionais (que seguiram as diretrizes por ele propostas) recaiu em especial sobre obras e artistas de importância inconteste no contexto latino-americano e foi por isso objeto de críticas. Alguns comentadores, ao contrário de Camnitzer, criticaram de modo mais veemente a presença excessiva de obras produzidas há várias décadas em relação ao evento, o que demonstrava uma visão curatorial histórica, e não prospectiva, como se espera de uma Bienal de artes. Moraes chega a concordar com o teor dessas críticas, mas justifica:

Se um dos objetivos programáticos da Bienal do Mercosul era criar condições para que se começasse a reescrever a história da arte latino-americana de um ponto de vista se não exclusivamente nosso, pelo menos não predominantemente metropolitano, então é preciso rever ou reviver alguns momentos históricos de nossa arte. Afinal, se os europeus e norte-americanos desconhecem nossa arte, o que é compreensível, ainda que injustificável, nós, latino-americanos, nos desconhecemos de um modo que eu diria irresponsável. (Idem, p. 187)

REPRESENTANDO A AMÉRICA LATINA PARA ALÉM DAS CARTOGRAFIAS CONVENCIONAIS

Também diversos artistas latino-americanos assumiram para si a tarefa de problematizar a ideia de América Latina e, ao mesmo tempo, refletir sobre o efetivo lugar ocupado por essa região no mundo. Para tanto, muitos serviram-se de mapas ou representações cartográficas com o desejo de propor formas alternativas de representação nas quais as tensões éticas, políticas e econômicas pudessem ser, de diferentes modos, explicitadas. Ademais, deve-se destacar, como o fez Icleia Cattani (2007, p. 191), que “as cartografias possuem efetivamente significado simbólico especial na América Latina, pois elas criaram uma espécie de representação do real, ou do imaginário, sobre esse continente desconhecido”.

A América Latina constituiu-se, de certo modo, pela cartografia, uma cartografia inventarial, destinada a estabelecer os recursos a serem explorados e as fronteiras a serem demarcadas. [...] Ao mesmo tempo, as cartografias permitem um olhar crítico, ou reflexivo, sobre

nós mesmos: quem somos nós, latino-americanos, e qual nosso lugar no mundo; como fomos constituídos pela descoberta e pelas migrações. (Idem, p. 191)

A esse respeito, certamente uma das imagens mais conhecidas (ou mais reproduzidas) de nossa arte moderna é o pequeno desenho *El Norte es el sur*, no qual Torres García inverte a posição do mapa do continente sul-americano, colocando o norte no lugar do sul. Realizado, em 1935, quando o artista voltou a seu país de origem (Uruguai) após residir por mais de quarenta anos na Europa e nos Estados Unidos, este desenho serviu de referência conceitual para quase todas as mostras internacionais dedicadas à arte latino-americana aqui mencionadas, bem como para a I Bienal do Mercosul.¹² Em seu texto de apresentação, Morais refere-se constantemente ao artista e a este trabalho, afirmando que ele inaugurou a vertente cartográfica na América Latina.

Também Mignolo, em seu livro, cita o desenho, apontando, contudo, que “os silêncios gerados pela perda da cartografia indígena e afro-americana se fazem sentir. Embora inverter a imagem naturalizada da América, com o sul para cima, seja um passo importante, não é suficiente. Modifica-se o conteúdo, mas não os termos do diálogo”, afirma o historiador. (MIGNOLO, 2007, p. 169). Cabe, porém assinalar, em relação à observação de Mignolo, que o projeto de Torres García era mais amplo e almejava criar uma tradição artística autônoma, que mesclasse elementos do passado pré-hispânico americano ao legado modernista da arte universal. Com este objetivo em mente, Torres-García, em Montevideu, fundou associações e revistas, formou jovens artistas, promoveu cursos, proferiu palestras e publicou textos sobre sua teoria do Universalismo construtivo. Como assinala Maria Angélica Melendi em texto dedicado ao uso das representações cartográficas nas artes, “para um artista que nasceu no Uruguai, onde quase não restaram traços de cultura indígena, e que passou mais de trinta anos na Europa, o passado pré-hispânico constitui-se, sobretudo, como a única instância consciente a partir da qual é possível construir o conceito de identidade cultural latino-americana”. (MELENDI, 2004, s/p).

El Norte es el sur deve ser entendido, a meu ver, como um gesto simbólico, que acabou por se converter em poderoso instrumento de afirmação de identidade cultural. Com ele, Torres García não apenas transgrediu a cartografia clássica, revelando que o planeta é estruturado por complexas relações de poder, como também expôs a necessidade de trilharmos caminhos próprios, autônomos.

Colocar o Polo Sul na parte superior do mapa, convencionalmente usada para indicar o Norte, produz uma mudança de sentido. Os navios subirão para o Sul e descerão até o Norte: o Leste; o oriente vermelho - como corresponde - estará à esquerda. Muito mais que um jogo engenhoso, o deslocamento semântico dos pontos cardeais produz múltiplas associações simbólicas. A nova bússola que aponta ao Sul indica também um lugar ao qual se ascende, o paraíso. Descer ao Norte é também uma descida aos infernos. (Idem, s/p)

Além de (ou após) Torres García, vários artistas de diferentes nacionalidades criaram mapas que acionavam uma lógica diferente da hegemônica para colocar em evidência a relação intrínseca entre divisões geopolíticas e interesses econômicos. Cito aqui, pela coerência e força do conjunto de sua obra, a artista palestina, nascida no Líbano, Mona Hatoum, que concebe representações cartográficas como potente manifesto contra a injustiça social e as desigualdades político-econômicas mundiais. Na série Baluchi, por exemplo, Hatoum se utiliza de antigos tapetes orientais dos quais raspa ou arranca uma camada de lã para criar mapas-mundis na superfície alterada. Em Map (1999), constroi um gigantesco mapa-mundi com bolas de gude transparentes dispostas sobre o piso expositivo. Aparentemente estático, o mapa se movimenta a cada passagem de um visitante, alterando gradualmente seu formato.

As décadas de 1960 e 1970, como sabemos, foram marcadas pela propagação de regimes ditatoriais em diferentes países da América do Sul e arredores, bem como pela constituição de movimentos revolucionários e reformistas que aspiravam fortalecer a autonomia sociopolítica da região como um todo. Nesse contexto, cabe registrar que a noção de latinidade (que, segundo Mignolo também foi utilizada pelas elites crioulas do século XIX para fundamentar a ideia de América Latina) ganhou novo impulso crítico e diversos artistas empregaram

mapas com o intuito de apontar o lugar dos países periféricos no concerto internacional de nações e demonstrar que as representações cartográficas não são neutras. Naqueles anos difíceis, pós-revolução Cubana, “reconhecer-se como latino-americano passou a significar a afirmação de um descontentamento com a configuração politico-econômica e o termo latino-americano ganhou um novo sentido: o reconhecimento de uma realidade opressora e injusta”. (JAREMTCHUK , 2007, p. 134).

São vários os exemplos de obras desse período com este perfil, como o Mapa Mudo, de Ivens Machado (nesse caso, o artista trabalha com o mapa do Brasil), Soy Loco por ti, de Antonio Manuel, exposta pela primeira vez no Salão da Bússola, em 1969, A nova geografia. Homenagem a Torres García, de Rubens Gerchman, ou Hacha, de Horácio Zabala, para quem o mapa veio a tornar-se um tópos recorrente nesses anos. Destaco aqui a obra de Gerchman por sua relação explícita com o já citado desenho de Torres García. Nela, Gerchman representa o globo terrestre em duas dimensões, de modo sumário, destacando o continente americano. Sem alterar sua configuração ou posição geográfica, ele renomeia os hemisférios: a América do Norte passa a ser a América do Sul, e vice-versa. Demonstra com isso que as denominações são arbitrárias e talvez passíveis de mudanças. Cabe lembrar que Gerchman residiu em Nova York de 1968 a 1972, depois de haver sido contemplado com um prêmio de viagem no Salão Nacional de Arte Moderna, o que confere à obra um certo tom de ironia, que, na realidade, está presente no seu trabalho como um todo. Além disso, em Nova York, Gerchman integrou um grupo de artistas latino-americanos que se opôs à tentativa do Center for Inter-American Relations (CIAR) – órgão com uma agenda conservadora -, de se colocar como representante oficial da arte latino-americana nos Estados Unidos. O grupo se autodenominou Museo Latinoamericano e tinha entre seus objetivos criar um museu não-oficial, a partir da integração de diversos ateliers de artistas.¹³

Para concluir, discutirei brevemente alguns trabalhos de dois artistas sul-americanos que fizeram uso sistemático de material cartográfico ao longo de sua carreira: o argentino Nicolas Uriburu e a brasileira Anna Bella Geiger. Uriburu inspirou-se no gesto fundacional de Torres García para realizar, nos anos 1970, uma série de pinturas e serigrafias em que representa o mapa da América do Sul, em tons de azul ou verde, sem fronteiras reconhecíveis nem divisões políticas, apenas com a demarcação de seus rios e relevos geográficos, entre as quais cito Latinoamérica. *Reservas naturales del futuro. Unida o sometida.* O título, por si só, atesta o engajamento político do artista, que em 1971 escreve:

A união dos países latino-americanos pelas águas desses rios - por limites estabelecidos pelos homens - todo um continente unido pela natureza. Os elementos água-terra-ar, reserva do futuro no continente latino-americano. É uma arte a escala latino-americana. (URIBURU apud PLANTE, 2004, s/p)

Uriburu vivia na França desde 1965 e se tornara internacionalmente reconhecido por sua ação de colorir os canais de Veneza durante a Bienal de 1968, sem permissão oficial, com um pigmento fluorescente que adquire sua cor verde em contato com microorganismos da água. Em seguida, idealizou e levou a cabo seu Proyecto intercontinental de coloración de las aguas, sem financiamentos oficiais, logrando colorir, no ano de 1970, parte do East River, do Sena, do Grande Canal de Veneza e do Rio de La Plata. Portanto, diferentemente dos outros artistas até aqui citados, o interesse de Uriburu sempre se voltou para o despertar da consciência ecológica no espectador. E se suas ações não se restringiam à América Latina, a região, como observa Isabel Plante, “tinha lugar chave na antinomia entre natureza e civilização que García Uriburu colocava em imagens. [...] Colorir fontes e rios de cidades europeias também era um modo metafórico de fazer presente esse verde latino-americano em meio da civilização”. (Idem, s/p) Nos anos 1990, após diversas ações e performances, Uriburu retoma seus mapas, transgredindo uma vez mais a representação convencional e invertendo a direção norte-sul, para demonstrar não apenas o agravamento da condição climática planetária, bem como o desequilíbrio das nações.

Enquanto Uriburu expressa em seu trabalho sua preocupação ecológica, Geiger discute as relações desiguais entre os países e seus sistemas de arte no mundo. Artista multimídia, Geiger foi uma das pioneiras da vídeo-arte no Brasil. Nos anos 1970, apropriava-se constantemente de imagens de comunicação de massa, as quais agregava novos elementos que interferiam em sua lógica representacional. Seu interesse pelos mapas é antigo. Em seus cadernos realizados nesses mesmos anos, Geiger desenhava ou construía mapas em que abordava questões políticas e de dominação econômica. No caderno Novo atlas n.º 1, por exemplo, desenhou sete imagens de mapas associadas a textos. A primeira dessas imagens é a de um mapa-mundi no qual os oceanos dos dois hemisférios são representados pelas palavras: correntes culturais dominantes, correntes culturais dependentes, correntes culturais recessivas. Como observa Fernando Cochiarale (1980, s/p), autor de vários textos sobre a artista, o que está em pauta, aqui, é a relação entre culturas periféricas e culturas dominantes.

Essa questão será retomada pela artista em Variáveis, obra que foi exibida de diferentes modos em várias exposições. Os quatro mapas, agora costurados, bordados, trazem cada qual uma legenda que determina a proporção dos continentes ali representados. Assim, enquanto o primeiro mapa, intitulado Mundo, respeita a representação convencional, o segundo, The world of oil, altera o tamanho dos continentes para indicar as forças políticas em jogo na produção do petróleo (nos anos 1970).

O pão nosso de cada dia, por sua vez, documenta uma performance da artista, realizada em 1978, e é composto por seis cartões postais colados em um suporte, com fotografias em preto e branco, e um saco de papel marrom, comum, utilizado, no Brasil, para guardar o pão. O primeiro postal mostra a parte inferior do rosto de uma mulher (a artista), com foco em sua boca, e registra o momento em que ela começará a comer uma fatia de pão de forma. Dois outros cartões trazem fotografias de fatias de pão com as formas cartográficas da América do Sul e do Brasil, construídas a partir da retirada do miolo. Essas fatias reaparecem nos outros postais, seja ao lado uma da outra, seja dentro de uma

cesta de pão. No último postal, porém, vemos apenas a cesta, sem os pães, mas no interior da qual aparecem desenhados os dois mapas. Nessa obra, os mapas mais uma vez estão ali, mas, como sugere Cochiarale, “dentro de seu contorno existe apenas o vazio; ausência de substância material que analogicamente remete ao caráter metafísico da busca pela essência da brasilidade e/ou latino-americanidade”. (Idem, s/p).

A representação cartográfica, lembra-nos Icleia Cattani,

não é somente signo icônico da viagem, do deslocamento, mas também da posse e da pertença, das fronteiras, das definições identitárias e, paralelamente, das relações de poder. Marcos de trajetórias, de descobertas e, simultaneamente, de migrações, diásporas e êxodos. E, por essas razões, signos da memória e dos afetos. (CATTANI, 2007, p. 191)

Não é portanto de estranhar que artistas mais jovens, como o argentino Guillermo Kuitca, o chileno Alfredo Jaar, e o cubano Tonel, entre outros, continuem recorrendo a estratégias dessa natureza para criar obras de teor extremamente crítico. No contexto atual, em que as (vagas) promessas da globalização vêm sendo objeto de reflexão e cobrança, e o mundo vem assistindo a deslocamentos em massas, ao drama dos refugiados, ao fechamento de fronteiras e ao avanço de ideais nacionalistas e xenófobos, obras assim nos levam, ao menos hipoteticamente, a rever nossas certezas, nossos conhecimentos e, quiçá, a pensar em novas estratégias de atuação e de colocação no mundo.

REFERÊNCIAS

ADES, DAWN. Arte na América Latina – A Era Moderna, 1820-1980. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

AMARAL, Aracy. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer, São Paulo, Nobel, 1982.

_____. Textos do Trópico de Capricórnio. São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 2.

BRETT, Guy. Transcontinental. Nine Latin American Artists. Verso: Manchester, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. Latino-americanos à procura de um lugar neste século. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAMNITZER, Luis. “Carta desde Porto Alegre”, Art Nexus. N° 27, 1998. In: ROMERO, Alicia; GIMÉNEZ, Marcelo. I Bienal del Mercosul. Porto Alegre, 1997. www.deartesy pasiones.com.ar.

CATTANI, Icleia. “Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitica. In: BERTOLI, Mariza e STIGGER, Verônica. Arte, crítica e mundialização. São Paulo: ABCA e Imprensa Oficial, 2007, pp. 189-197.

COCCHIARALE, Fernando. O pão nosso de cada dia. In: Beijo. Rio de Janeiro: [s.n.], 1980. In: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1110557/language/es-MX/Default.aspx>

COSTA, Maria Luiza C. de Carvalho. “América Latina: cartografias poéticas”. In: Anais do VIII Encontro de História da Arte da Unicamp, 2012, pp. 439-447.

DELGADO, L. Elena; ROMERO, Rolando J. “Local Histories and Global Designs: An Interview with Walter Mignolo”. In: Discourse, 22.3, Fall 2000, p. 7-33. <http://people.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/LocalHistories.pdf>.

FABRIS, Annateresa. “Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres García e Anna Bella Geiger”. In: BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia (org.). América Latina: territorialidade e práticas artísticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002, PP. 76-89.

DOS ANJOS, Moacir. “Desmanches de bordas: Notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Artelatina: cultura, globalização e identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 45-59.

INTERLENGHI, Luiza. “A felicidade é o problema fundamental da arte”. Entrevista de Frederico Morais a Luiza Interlenghi. Arte & Ensaios. Revista do Programa de pós-graduação em artes Visuais da UFRJ, nº 28, dez. 2014, PP. 7-25.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v.7, n.13: nov.2017
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

JAREMTCHUK, Dária. Anna Bella Geiger: passagens conceituais. Belo Horizonte, C/Arte, 2007.

KNAAK, Bianca. As bienais de artes visuais do Mercosul: utopias & protagonismos em Porto Alegre. 1997-2003. Tese (Doutorado em História), UFRGS, Porto Alegre, 2008.

LÓPEZ, Miguel Ángel. "How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?" Afterall, nº 23 (Spring 2010), s/p.

MAROJA, Camila; WINOGRAD, Abigail. "Vectors or Constellations? Curatorial Narratives of Latin American Art". ARTL@S BULLETIN, vol. 3, nº 2 (Fall 2014), pp. 83-96.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Para além das representações convencionais:
A ideia de arte latino-americana em debate.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v.7, n.13: nov.2017
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

146

MELENDI, Maria Angélica. “Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção”. Revista do Instituto Arte das Américas, Belo Horizonte, ano 2, vol. I, 2004. In: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/808351/language/es-MX/Default.aspx>.

MIGNOLO, Walter. La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa editorial, 2007.

MORAIS, Frederico. Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. “Reescrevendo a história da arte latino-americana”. In: Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1997, pp. 7-15.

MOSQUERA, Gerardo. “Contra el arte latinoamericano”. In: Una nueva historia del arte en América Latina. Oaxaca (México): UNAM, 1996, s/p.

_____. “Más allá de la Antropofagia. Arte e Internacionalización”. In: CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Campinas, Unicamp, 2011, pp. 71-87.

PAZ, Octávio. El signo y el garabato. México: Joaquín Motriz, 1975.

PLANTE, Isabel. “La distancia y el lugar: producciones visuales entre el Plata y el Sena durante los años sesenta”. Artelogie, nº 6, 2014, s/p.

QUILES, Daniel. “Exhibition as Network, Network as Curator: Canonizing Art from “Latin America”. ARTL@S BULLETIN, vol. 3, nº 1 (Spring 2014), pp. 63-78.

RODRIGUEZ, Joaquin Barriendos. La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos. Tese (Facultat de Geografia i Història), Universitat de Barcelona, 2013.

SEFFRIN, Silvana (org.). Frederico Morais, Rio de Janeiro, Funarte, 2004.

Artigo submetido em 22 de Janeiro de 2017.
Aceito para publicação em 15 de fevereiro de 2017

NOTAS

1 Utilizo o itálico para destacar o caráter artificial desses termos, que são por vezes tomados como naturais.

2 Sobre a antropofagia, por exemplo, Mosquera dirá que “o canibal somente se torna tal se tiver alguém para devorar. [...] Também é necessário examinar se o grau de transformação experimentado pelo devorador ao incorporar a cultura dominante da qual se apropria não o subsume dentro dela. Além disso, a apropriação, visto do outro lado, satisfaz o desejo da cultura dominante por um outro reformado, reconhecível, que possui uma diferença na semelhança, o que, no caso da América Latina, também parte de um parentesco cultural de origem com a metacultura ocidental, talvez criando sua alteridade perfeita. Facilita-se desse modo a relação de dominação sem quebrar a diferença que permite estabelecer a identidade hegemônica em contraste com um outro “inferior”. (MOSQUERA, 2011, pp. 71-87)

3 Joaquin Barriendos Rodriguez discute a relação entre a circulação global da arte latino-americana e a aparição do *New Internationalism* nos anos 1990 nesses termos: “O *New Internationalism* era uma atitude institucional pró-globalista que pretendia acabar com o regime eurocêntrico da história da arte e das práticas artísticas (artes visuais), com a ideia de articular uma *modernidade artística* diferente, multidirecional, intercultural, sem centros ou hierarquias. [...] O *New Internationalism* possibilitou que entre a América Latina e o sistema internacional de arte contemporânea fossem estabelecidos uma série de mútuas conveniências, bem como um conjunto de novas tensões geopolíticas decisivas para circulação global da *ideia de arte latino-americana*, enquanto um latinoamericanismo de segunda ordem”. (RODRIGUEZ, 2013, pp. 18-19)

4 A exposição *Art d'Amérique Latine, 1911-1968* também foi apresentada nas cidades de Sevilha, Colônia e Nova York, com títulos distintos.

5 Dou como exemplo o catálogo *Arte na América Latina*, organizado por Dawn Ades, que foi traduzido para o português e publicado pela Cosac & Naify, em 1997, e é hoje bastante utilizado em cursos introdutórios sobre o tema.

6 A primeira das duas mostras inseria-se no conjunto de exposições *Versiones del Sur. Cinco propuestas del arte en América*, realizadas no Centro de Arte Reina Sofía nos anos de 2000 e 2001.

7 Não se discute aqui a familiaridade de ambos os curadores com o tema. Na sequência da realização da mostra *Heterotopías*, e em razão de suas várias publicações sobre o assunto, Mari Carmen Ramírez tornou-se a curadora de arte latino-americana do Museu de Belas-Artes de Houston e é hoje a atual diretora do *International Center for the Arts of the Americas* (ICAA), que tem promovido um extenso trabalho de pesquisa e digitalização de documentos sobre arte latino-americana e arte latina do século XX (<http://icaadocs.m-fah.org/icaadocs>)

8 Nesse mesmo texto, Amaral assinala dois desses “momentos de encontro”: o da difusão “das tendências construtivas, na Argentina, Uruguai, Brasil, Venezuela, e, mais tardiamente no México” e “os duros anos dos regimes militares, ocasião em que os artistas saíram às ruas, tentando unir-se ao protesto contra a censura, ou voltando à figuração metafórica com o objetivo de contornar essa limitação de liberdade de expressão”. (AMARAL, 2006, p. 133)

NOTAS

9 Essa intenção não se manteve ao longo das outras edições da Bienal do Mercosul, tendo sido parcialmente recuperada, sob críticas, na 10^a. edição, realizada recentemente.

10 E Morais prossegue, afirmando que a essas teorias “poderíamos acrescentar as formulações de de intelectuais, poetas, artistas plásticos, críticos de arte, políticos e revolucionários como, entre outros, Enrique Rodó, Torres García, Pedro Figari, Xul Solar, José Martí, José Vasconcelos, José Carlos Mariategui, Simón Bolívar, Vicente Huidobro, Matta, Mario Pedrosa e Darcy Ribeiro, que pensaram a América Latina como un continente inaugural, fraterno, justo e libertário, não importa se a realidade atual sugere exatamente o contrário”. (MORAIS, 1997, p. 8)

11 Segundo as autoras, “apesar de reconhecer o papel do fantástico na vida diária da América Latina, Morais decidiu limitar a montagem da Bienal aos dois primeiros vetores [político e construtivo], principalmente porque ele identificava o último vetor [fantástico] com o México, a Colômbia e os países andinos – áreas que não estavam incluídas no tratado do Mercosul”. (MAROJA, 2014, pp. 85-86)

12 O catálogo da exposição *Art d'Amérique Latine, 1911-1968*, por exemplo, traz esta imagem na capa.

13 Ver, a este respeito, o artigo de Daria Jaremtchuk, “Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York”. *VIS. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB*, v.13, nº 1, Brasília, janeiro-junho de 2014 [2015].