



Territórios da Arte Latino- Americana

Territorios del Arte Latinoamericano

Territories of the Latin American Art

Amanda Saba Ruggiero

Pós-Doutoranda da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,

Universidade de São Paulo,

Membro do Grupo Museu/Patrimônio,

São Paulo, Brasil. amandaruggiero@gmail.com

Resumo

O Território, de acordo com o geógrafo Milton Santos, apresenta-se de forma dinâmica, formado pela sobreposição de atividades e esferas da vida política, econômica e social, uma conjuntura de múltiplas forças, que atua em graus e poderes distintos, redesenhando-o constantemente, por meio das relações de horizontalidade e verticalidade. A partir destas definições, estruturam-se comparações e reflexões críticas sobre a arte na América Latina, por meio dos modos aplicados pelas artes. Tais práticas interpretadas por intelectuais, curadores e escritores em entrevistas, com a finalidade de apreender as dinâmicas atuais acerca do que se compreende por arte latino-americana, e questionar a natureza das ações neste campo, aparentemente norteadas exclusivamente por práticas de mercado, em relações verticais.

Palavras-Chave: Arte. América Latina. Instituições. Território. Brasil.

Resumen

El territorio, de acuerdo con el geógrafo Milton Santos, se presenta de forma dinámica, formado por la superposición de actividades y esferas de la vida política, económica y social, una coyuntura de múltiples fuerzas, que actúa en grados y poderes distintos, rediseñándolo constantemente, por medio de las relaciones de horizontalidad y verticalidad. A partir de estas definiciones, se estructuran comparaciones y reflexiones críticas sobre el arte en América Latina, por medio de los modos aplicados por las artes. Tales prácticas interpretadas por intelectuales, curadores y escritores en entrevistas, con la finalidad de aprehender las dinámicas actuales acerca de lo que se comprende por arte latinoamericano, y cuestionar la naturaleza de las acciones en este campo, aparentemente orientada exclusivamente por prácticas de mercado.

Palabras-Clave: Arte. América Latina. Instituciones. Territorio. Brasil.

Abstract

According to the geographer Milton Santos, territory is formed by overlapping of activities and spheres of political, economic and social life, in a dynamic mode. It acts as a conjuncture of multiple forces that operates in different degrees, redesigning it constantly, through relations of horizontality and verticality. Comparisons and critical reflections on Latin American Art are structured through to the system of arts. These practices are interpreted by intellectuals, curators and writers in interviews, with the purpose of apprehending the current dynamics about what is understood by Latin American Art, and questioning the nature of actions in this field, apparently guided exclusively by profit practices.

DINÂMICAS DO TERRITÓRIO

O território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações de sua existência.

Milton Santos.

América Latina existe? A pertinente pergunta de Darcy Ribeiro, em 1976, frente aos embates teóricos, políticos, ideológicos e territoriais a respeito da existência deste território, ainda é atual. A base física continental não corresponde à estrutura sócio-política unificada, enquanto “unidade geográfica jamais funcionou aqui como fator de unificação porque as distintas implantações coloniais das quais nasceram as sociedades latino-americanas coexistiram sem conviver.”¹ Para o geógrafo Milton Santos, o

¹ Publicado inicialmente em 1976 no México e reeditado em 1979 em São Paul, ensaio de Darcy Ribeiro *A América Latina existe?* integra o volume *Ensaio Insólitos*, Biblioteca Básica Brasileira, projeto formulado em 1962 pelo autor, quando reitor da Universidade de Brasília, previa a

território é definido como a matriz da vida social e política,² a noção relaciona-se com seu uso, o aspecto dinâmico, e não com ele em si. Esta descrição carrega consigo impurezas, hibridez, e necessita de constante revisão histórica. (Santos, 2014, 37)

Se a América Latina existe? Não há dúvidas, afirmou Darcy Ribeiro, apesar das inúmeras diversidades, sua unidade pode ser encontrada como produto do mesmo processo civilizatório, oriundo da expansão Ibérica. E enquanto território deve ser avaliado por seus usos e aspecto dinâmico, de acordo com Milton Santos. Assim, a reflexão que se pretende a seguir, parte destas duas ideias centrais para examinar a Arte Latino-Americana, se ela existe, como ela é empregada? Quais são as forças que têm se apropriado da expressão *Arte Latino Americana*? A favor de quais interesses e por quem?

Além da velha categoria região, a nova construção espacial e o novo funcionamento do território, Milton Santos (1993) nomeia por horizontalidades e verticalidades suas formas de organização. As horizontalidades correspondem aos espaços contíguos, vizinhos, unidos por uma continuidade territorial, enquanto as verticalidades constituem pontos distantes, ligados por formas e processos sociais impostos de uma localidade afastada, são as redes que se formam no território. Essas duas categorias amplas, determinadas pelo geógrafo, conferem instrumentos importantes para se estabelecer análise e reflexão crítica sobre os processos de transformação do território, e das forças que determinam suas formas, configurações e dinâmicas. Adotando como partida as relações de horizontalidades e verticalidades, observa-se nas dinâmicas estabelecidas pela arte, no que se refere à particularidade latino-americana, o predomínio dos

publicação de 100 títulos de intelectuais e escritores nacionais, em 2015 a fundação Darcy Ribeiro retomou a proposta e disponibilizou para acesso gratuito 50 títulos de diversos autores, professores e escritores, dentre eles *Ensaíos insólitos*, *América Latina pátria grande* e *Teoria do Brasil*, de Darcy Ribeiro.

² O texto *O retorno do território* foi uma comunicação apresentada no Seminário Internacional *Território: Globalização e Fragmentação* em abril de 1993. Publicado em várias edições.

interesses vinculados às redes financeiras e mercadológicas, ficando a função social da arte e o compromisso com a diversidade histórica suprimidos.

Para compreender as relações dos fatos, Milton Santos também identifica três formas que se apresentam no território atual, denominadas: acontecer homólogo, ações em que há similitude de atividades e continuidades formais; no acontecer complementar são as ações que reconhecem necessidades da produção e de intercâmbios, e trocas; e o acontecer hierárquico, ações com predomínio da racionalização das atividades, cujo comando é concentrado. No acontecer homólogo e no complementar, as regras são locais, formuladas e reformuladas localmente, e este processo apresenta um domínio de forças centrípetas, que irradiam para dentro do território. Enquanto no acontecer hierárquico, o cotidiano é imposto de fora, a informação é privilegiada e representa o poder, o domínio de forças é centrífugo, irradia para fora do território. Enquanto os acontecimentos homólogos e complementares se baseiam nas formas e técnicas, permitem certo controle sobre as porções do território que as rodeiam; o acontecer hierárquico se pauta pelas normas e pelas forças políticas, pela alienação dos espaços e dos homens. A hipótese apresentada é que os usos identificados e denominados por arte latino-americana se apresentam como o acontecer hierárquico, como as forças verticais no território. As grandes contradições de nosso tempo passam pelo território. (Santos, 2014, p. 143).

Ao direcionar tais questões para a América Latina e a representação de sua arte, nomeada *Latin American Art*, pergunta-se no campo institucional da prática curatorial como se emprega o termo, quais as consequências ao abordar e difundir tal produção, e como a arte brasileira se relaciona com esta categoria. O emprego da *Latin American Art* e os seus efeitos originam-se de um constructo³ (Olea, Ramírez e Ybarra-Frausto, 2012, p. 164) externo, cujos

³ O texto de Guy Martinière, *The Invention of an Operative Concept: The Latin-ness of America, 1978*, faz uma retomada histórica das implicações políticas do termo América Latina, e emprega o termo constructo, como uma extensão e sentido maior do que termos como europeus

significados e interpretações decorrem das desigualdades e conveniências de seus empregos em determinadas situações. Portanto, novamente, trata-se de relações construídas de modo vertical, impostas por normas exógenas, conformadas por redes, de acordo com as definições de Milton Santos.

Há indicações prováveis de que a primeira vez que a expressão América Latina apareceu na imprensa foi em correspondência a Napoleão III, pela resposta do ministro das relações internacionais francês, Édouard Thouvenel (1818-1866), assinadas em janeiro de 1862, após a invasão francesa ao México⁴ (Olea, Ramírez e Ybarra-Frausto, 2012, p. 105). A genealogia, engendrada por uma visão externa, transfere a *Latin American Art* ao sistema das artes internacional, para alguns, cunhada por Alfred Barr no Museu de Arte Moderna de Nova York /MoMA-NY,⁵ e a cada vez mais consolidada a terminologia nas instituições, universidades, galerias, leilões, perguntamos: quais motivos e conveniências desta identificação, definir um território? E quais são as consequências e efeitos deste processo?

A questão sobre a nomeação do termo *Latin American Art* pelas instituições norte-americanas e europeias, direcionada a um grupo selecionado de curadores e críticos de arte,⁶ resultou em um conjunto de questões atuais, que permeiam as ações institucionais. Embora não exista consenso sobre o que significa denominar uma produção de arte Latino Americana, a expressão é cada vez mais adotada por museus, instituições acadêmicas, colecionadores,

africanos e asiáticos, neste sentido defende a ideia de uma construção de ideias, com finalidade e sentido programado.

⁴ Na coletânea *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?* as cartas trocadas entre Charles Calvo e Édouard Thouvenel, estão reproduzidas e traduzidas para o inglês.

⁵ Nas entrevistas realizadas, Luiz Peres-Oramas, Gabriel Perez Barreiro e Mari Carmen Ramirez atribuíram o emprego no campo artístico a Alfred Barr, ao nomear e exibir como a primeira coleção de *Latin American Art* nos Estados Unidos.

⁶ Elaborado a partir das entrevistas realizadas com os curadores: Gabriel Perez-Barreiro, Mari Carmen Ramirez, Gabriela Rangel, Edward Sullivan, Luiz Perez-Oramas, Lynn Zelevansky, Sergio Bessa, Irene Small. As entrevistas, realizadas em 2013, foram organizadas em duas partes, a primeira sobre a Arte Latino Americana e Brasileira, e a segunda sobre Hélio Oiticica. Na tese de doutorado utilizamos a segunda, o conteúdo referente às indagações sobre América Latina e Brasil é ainda inédito.

feiras e leilões de arte. Desde a Segunda Guerra Mundial, o termo sofreu mudanças drásticas em significado, da representação marginal de região ou um conglomerado de comunidades até o sinônimo de *hot commodities* dentro de um circuito artístico global. (Olea, Ramírez e Ybarra-Frausto, 2012, p. 40).

Sustentado por um sistema ideológico, o dinheiro global funciona a partir de normas e de forma autônoma. A ditadura do dinheiro não seria possível sem a ditadura da informação. Este sistema ideológico interfere na produção material, na forma de vida das pessoas, torna-se realidade, é chancelado pelo bombardeio das mídias e veículos da informação. A lógica do dinheiro se impõe, com duas parcelas complementares, a das empresas e dos governos mundiais (Milton Santos, 1999).

Na definição de Mari Carmen Ramírez,⁷ a *Latin American Art* é um termo prático, usado como um constructo operativo, e existe enquanto uma utopia. É a tentativa de abordar uma região como um todo, devido a algumas similaridades como o colonialismo, a língua e a religião predominante. “Na arte, tem uma relação de afinidades que se aproxima, como a história, economia, a origem indígena e isso justifica seus usos” (Ramírez, 2013).

Os museus aceitam e empregam a expressão como operação, no entanto se tornou um campo de estudos e de interesse mercadológico, um contexto complexo em um campo especializado. “Os pontos negativos são as especificidades que se perdem quando se generaliza, e certa arrogância brasileira em não aceitar e não se comunicar com os demais países vizinhos” (Ramírez, 2013). Porém, é justificado porque outros termos ou nomenclatura não conseguem definir a abrangência geográfica que o termo implica, definiu o professor e especialista em *Latin American Art*, Edward Sullivan⁸:

⁷ Mari Carmen Ramirez é curadora de Arte Latino Americana e diretora do Centro Internacional de Arte da América no Museu de Finas Artes de Houston. Em 1989, obteve o doutorado em História da Arte pela Universidade de Chicago. Nasceu em Porto Rico em 1955. New York Times.

⁸ Edward Sullivan é professor de História da Arte / *Helen Gould Sheppard Professor of Art*, Ph.D. na Universidade de Nova York / NYU. Foi curador de muitas exposições e publicou artigos sobre

É uma resposta insatisfatória a esta pergunta, o que penso sobre o rótulo, acho que não é satisfatório, porém é usado, pelo menos em inglês, porque geralmente é compreendido como uma área que vai do sul da fronteira dos EUA, inclui caribe ao sul da América do Sul. Muitas pessoas não concordam comigo, e dizem que dentro da arte caribeana há muitas diferenças, há o caribe alemão, o caribe francês, inglês e o espanhol. Então usamos o termo para ser conveniente em inglês, mas não é bom. No entanto, outros termos como Hispano América, nunca capturam uma ideia satisfatória da arte localizada nas fronteiras do sul dos EUA até a América do Sul, ou você pode inverter o mapa, por isso é insatisfatório, mas um mal necessário. (Sullivan, 2013)

Para Gabriel Perez Barreiro,⁹ é um termo imperfeito e impreciso (*inaccurate*),¹⁰ ao perguntar o que justifica o emprego cada vez mais recorrente no sistema das artes,¹¹ ele afirma que a expressão existe por causa de seu uso, não por uma natureza herdada:

É um termo que existe por causa de seu uso e não por sua herança, é importante compreender esta diferença, é somente compreendido em termos de seu uso e não em termos de seu significado. E este é o verdadeiro erro que as pessoas cometem, o que isto significa, qual a identidade, e esta é a pergunta errada. Então porque é utilizado, eu noto que as pessoas do Brasil, Argentina e Colômbia não dizem que estão fazendo Arte Latino-Americana, muitas pessoas não utilizam esta terminologia, é um termo utilizado à distância da própria América Latina, particularmente pela Europa e Estados Unidos (Perez-Barreiro, 2013).

Nos discursos aferidos na presente investigação, a indisposição e desconforto por parte dos entrevistados ao se empregar a expressão *Latin American Art* é

arte da América latina e sobre arte brasileiroa, foi curador chefe da exposição *Brazil Body and Soul*, no museu Guggenheim em 2001.

⁹ Gabriel Perez-Barreiro, diretor e curador chefe da Coleção Patricia Phelps de Cisneros, transita pelo universo acadêmico, institucional e conhece o mercado da arte contemporânea. Trabalhou no Brasil, foi curador da 6ª Bienal Mercosul, Porto Alegre-RS (2007), ao longo da entrevista apontou complexidades culturais do país, definiu com muita clareza as diferenças existentes. Atualmente é o curador chefe da 33ª Edição da Bienal de São Paulo, que acontecerá em setembro de 2018.

¹⁰ Ver detalhes no texto “The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art”.

¹¹ Anne Cauquelin afirmou que é o conhecimento do “sistema” da arte que permite apreender o conteúdo das obras. O mecanismo depende do lugar e do papel dos diversos agentes ativos no sistema, entre os quais, o produtor, o comprador, colecionador, críticos, publicitários, curadores, conservadores, instituições, museus, organizações.

unânime. Para Luis Perez-Oramas,¹² a categoria Arte Latino Americana é uma construção, ou melhor, um *constructo*, como se consagrou desde Ernst Gombrich em *Arte e ilusão* (1960).¹³ Pensar enquanto construção tem uma dimensão conceitual e uma dimensão ideológica, no sentido marxista¹⁴ do termo. A dimensão conceitual serve ou pretende servir para definir uma série de objetos, e a ideológica define uma categoria que mantém certas relações de poder estabelecidas (Perez-Oramas, 2013).

A representação do “conceito passaporte”, denominado pelo curador Perez-Oramas, oferece uma imagem ilustrativa operativa, pois ignora as especificidades e particularidades existentes em seu significado, serve para representar um território, de modo impreciso, direto e superficial, próximo ao que Milton Santos definiu nas relações verticais formadas pelas redes:

Ela é usada como um conceito que eu chamo de “conceito passaporte”, é usada para facilitar a passagem de um território conceitual prático a outro, sem se preocupar pelas diferenças de terreno, sem se preocupar com os inconvenientes topográficos da passagem. O que chamo de passaporte, você alça e passa. E provavelmente você esquece quando você passa, que tem uma quantidade de matrizes que deveriam ser consideradas, para julgar a praticabilidade dessa noção em outro território. (Perez-Oramas, 2013)

Portanto, é de grande relevância resgatar e estudar os usos e as funções deste conceito, em que o emprego é cada vez mais recorrente, sem se quer questionar a arqueologia ou etimologia do processo. A frequência e a

¹² Luis Perez-Oramas nasceu em Caracas na Venezuela, escritor, poeta e historiador de arte, atua como *The Estrellita Brodsky Curator of Latin American Art* no Museu de Arte Moderna, defendeu sua tese de doutorado em história da arte na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* em Paris. Foi curador responsável pela 30ª Bienal de São Paulo em 2012, curador convidado da 23ª Bienal São Paulo (1998) e organizou diversas exposições no MoMA, *Latin American and Caribbean Art: Selections from the Collection of The Museum of Modern Art* (2008); *New Perspectives in Latin American Art* (2007); *Transforming Chronologies: An Atlas of Drawings* (2006) entre outras.

¹³ Mais elementos consultar E. H. Gombrich.

¹⁴ No capítulo “O hegelianismo e o marxismo”, Milton Santos relaciona um conjunto de geógrafos (Raoul Blanchard, Georges Chabot) cujos trabalhos dialogam com teses marxista, materialismo histórico, homin-natureza, aborda as relações de proximidade e “filiação dos elementos materiais em relação aos dados da produção (Santos, 2004, p. 51).

naturalização do termo tornam-se um agravante, uma vez que devasta e naturaliza todo um processo que levou aos seus distintos usos. Assim, manifesta seu desconforto:

O que me incomoda, é que somos convidados para simpósios, a falar de como colecionar Arte Latino-Americana, e pergunto: até quando se fará esta pergunta. E até nas universidades, enfim, você vê como se naturaliza a noção passaporte, você é convidado a participar de uma conversa sem que antes se faça uma desconstrução arqueológica deste processo. (Perez-Oramas, 2013)

Esta noção geográfica de território, de seus usos e sentidos, das relações de força e de domínio, dentro das discussões pós-colonialistas,¹⁵ ainda reside e a necessidade do reconhecimento:

Nossas instâncias culturais na América Latina, me referindo a uma área geográfica, que são todos diferentes, as instancias culturais latino-americanas estão marcadas por um domínio eurocêntrico. É o olhar do outro hegemônico que finalmente legitima o que você faz. Isso é uma coisa que brincando um pouco, é a síndrome de arcutcho. A batalha que consagrou a Venezuela contra o Peru até que a notícia chegou da Espanha. (Perez-Oramas, 2013)

Por fim retornam-se as perguntas seminais sobre a identidade.

Estamos sempre perguntando o que pensam eles de nós, em vez de perguntar quem somos. Implicação de um olhar exterior que constrói a questão. E a segunda coisa deste constructo relaciona-se com a consequência dessa relação eurocêntrica, desta desproporcionalidade de forças hegemônicas e canônicas, que esta noção é usada como uma lógica oportunista, que eu reivindico. Sou curador de arte latino-americana, e é impossível ser isso. É oportuno. (Perez-Oramas, 2013)

Diferenças

Lynn Zelevansky¹⁶ diz não gostar do termo *Latin American Art*, em entrevista reforçou que não compreende como pode haver uma sensibilidade comum

¹⁵ Como por exemplo as discussões pós-colonialistas de Edward Said e Homi Bhabha.

¹⁶ Lynn Zelevansky obteve mestrado em história da arte no Instituto da Universidade de Nova York de Belas Artes, um de seus professores foi William Rubin, antigo chefe do Museu de Arte Moderna/ MoMA departamento de pintura e escultura. Trabalhou na equipe curatorial do

falando de coisas tão distintas. Quando fez a exposição *Beyond Geometry*,¹⁷ o objetivo dela era desafiar uma narrativa dominante nos Estados Unidos e mostrar que ao redor do mundo estavam pensando em coisas similares, não necessariamente fazendo a mesma coisa, embora pensando os mesmos problemas antes ou contemporâneos aos americanos. Segundo ela, nos dias atuais as pessoas entendem um pouco melhor estas diferenças. E refere-se às geográficas dentro do próprio país, quando trabalhou no Museu de Arte Moderna de Nova York/ MoMA, Lynn admitiu que havia uma resistência grande em apresentar artistas não consagrados. A curadora, que dirigiu o Museu de Artes de Los Angeles /LACMA refere-se às especificidades distintas dentro dos EUA, a costa oeste americana tem proximidade e a presença Mexicana e Latino Americana é muito maior, e difere da costa leste. (Zelevansky, 2013).

As particularidades locais e ainda mais, os atores envolvidos com a recente projeção, nos Estados Unidos, estão contidos no depoimento de Perez-Oramas, relativo às instituições acadêmicas, cuja ênfase, como a *Houston Gallery* e Austin, constituem faros acadêmicos das culturas da América do Sul, Central e Caribe, e depois o Museu de Houston, com força e uma enorme capacidade de aquisição.

Tem o LACMA, a Califórnia é particular, pois ali entra uma questão política, das políticas das artes a agenda latina, e em Phoenix, a coleção Halle, é uma coleção muito forte, e figuras intelectuais de grande importância, como Edward Sullivan, como outros que se relacionam por parte dos alunos, como Benjamim Buchloc na Columbia, Alexande Alberro, que se interessam por isso. E figuras das políticas dos museus, de grande relevância como James Cunloc que é diretor do Goethe e agora esta em Chicago e esteve em Harvard e organizou uma exposição da coleção Cisneros, eles passam de uma instituição a outra e geram essa ideia de uma iniciativa de arte latino-americana, e isso gera uma onda, um *wave*, e isso em alguns museus europeus, vários

MoMA, onde passou sete anos. Em 1995, foi para *Los Angeles County Museum of Art/ LACMA*, tornando-se a curadora de arte moderna e contemporânea, e chefe do departamento de arte contemporânea. Diretora do *Carnegie Mellon Museum*, em Pittsburgh.

¹⁷ Dados complementares em Zelevansky (2004).

na Espanha, como o MACba, o Reina Sophia, o Manuel Borjas, se interessa que vai da Fundação Tápies para o MACBA, do MACBA para o Reina e tiveram figuras como Tomas Jones, Manuel Bonnet, que reconhecem a cultura visual da América Latina. E museus da América Latina que compram arte latina, como o MALBA, desde 2000, que é o primeiro museu na América Latina que se chama Museu de Arte Latino Americana. Nos anos 60, o museu de Belas Artes de Caracas tentou estabelecer uma estratégia de aquisição latino-americana, o MUAC do México, também, são instituições que passam a ter programas que rompem as fronteiras nacionais, e tentam estabelecer fronteiras globais, mais interregionais, do que esta acontecendo. Acho que seria isso (Perez-Oramas, 2013).

A construção da alteridade, também ocorre por meio do reconhecimento de uma agenda doméstica, assim, alguns discursos direcionam-se à população latina, cujos percentuais aumentam relativamente após a década de 1960, a presença em território norte-americano de um público alvo e consumidor justifica as iniciativas partindo de questões e interesses ligados aos museus norte-americanos.

E nos EUA, o termo latino significa muito pela sua existência inteiramente política, demográfica e física, então eles são termos que não são usados inocentemente. Eu acho que na Europa eles são usados de forma mais inocente, porque o latim, talvez a Espanha, Portugal e a América estão em outro lugar, um lugar para o qual você viaja, outro lugar do mundo, como a África. E nos Estados Unidos isso não acontece porque eles vivem na América, e há pessoas latinas em todos os lugares que você olha, então, em termos de política institucional, ela se torna imediatamente agenda doméstica. (Perez-Oramas, 2013)

Outra questão são as mudanças de significado ao longo do tempo, em que a terminologia alterou-se ao assumir mercados-significados em períodos distintos, como apontou de modo breve a fala de Barreiro. A América Latina é uma questão doméstica para os estadunidenses, com ênfases diversas, nos anos 1960 e 1970, tinha conotação política, de solidariedade, “eu apoio a América-latina”. Já nos últimos 15 anos, a questão se relaciona mais com a população de latino-americanos que habita os EUA. Como os museus americanos são designados a servir o público, se a audiência muda:

Assim, à medida que a população muda, o museu começa a perguntar o que devemos fazer, juntamos a arte Latino Americana, acho que é um enorme imperativo de muitos museus. Do que não é tão complicado, como os latinos e latino-americanos são diferentes, como George Yúdice e

Tomas Ybarra-Frausto e essa geração começam a analisar que isso não é o mesmo. Não é o mesmo falar sobre pessoas que vivem aqui como três gerações e pessoas que não moram aqui, nunca viveram ou não querem viver, torna-se complicado. (Perez-Oramas, 2013)

Para o brasileiro Sergio Bessa¹⁸, não vale a pena lutar contra os usos do termo *Latin American Art*, muito utilizado pelos colecionadores, é uma forma de reelaborar fatos e narrativas conforme interesses da agenda. Há resíduo de um colonialismo¹⁹. Porém, se percebe mudanças recentes, em que há pessoas e trabalhos sérios buscando elucidar as diferenças. (Bessa, 2013)

O anúncio de crescimento econômico do Brasil, no início dos anos 2000 ampliou o interesse de pessoas por todo mundo em diversas áreas, inclusive pelas artes, economia e pela arquitetura brasileira. Sobre o cenário da produção contemporânea no Brasil, Irene Small²⁰ comentou sobre a exposição que promoveu chamada *Blind Fields*²¹, em que a nova geração de artistas talvez não seja tão fácil enquadrar dentro da categoria histórica do neoconcreto e nem da ditadura militar no Brasil (1964-1985). “Acredito que esta complexidade começa e se projetar”. (Small, 2013). Para o acadêmico E. Sullivan, essa dupla personalidade, essa “*janus faced* do brasileiro moderno e moderno brasileiro”, a semelhança e a diferença estão interligadas de maneira que não se pode separar. “Acho que o Brasil agora a partir de 1990 em diante,

¹⁸ Sergio Bessa é diretor do Programa Educativo e curatorial do Museu do Bronx de Nova York, brasileiro residente nos Estados Unidos, traduziu obras de poesia e responsável pela curadoria de diversos eventos e exposições de diferentes artistas brasileiros e latinos no museu do Bronx de Nova York.

¹⁹ Milton Santos fala da geografia colonial, externalizado estreita relação entre: expansão da geografia e da colonização. O colonialismo é o controle de uma área sob outra, prática em que países poderosos controlam países menos poderosos.

²⁰ Irene Small é professora na Universidade de Princeton-NJ e curadora. Realizou doutorado sobre a obra de Hélio Oiticica, em livro *Hélio Oiticica: Folding the Frame*. Chicago: University of Chicago, 2015, organizou *Blind Field* (2013), exposição de artistas emergentes e estabelecidos trabalhando no Brasil, no Krannert Art Museum em janeiro de 2013,

²¹ Irene Small e Tumelo Mosaka reuniram trabalhos de 21 artistas jovens que moram no Brasil. A exposição ocorreu em 2013, no Krannert Art Museum and Kinkead Pavilion;

mais do que nunca, as pessoas estão mais interessadas na arte moderna e contemporânea, reconhecidas como parte desse grande fluxo transnacional de arte.” Neste sentido, a globalização perversa, os fluxos transnacionais e as redes, resultam em efeitos nocivos e destruidores das relações humanas, e valores como o bem coletivo, a igualdade, o respeito entre as ações humanas e o espaço em constante movimento.

Pessoas como Oiticica, Clark e Pape se tornam mais envolvidos no mundo internacional da arte, em Londres, New York e Paris e no resto da América Latina, novamente olham para sua arte como uma extensão do que acontece internacionalmente, vídeo, pintura e escultura mais tradicionalmente definido, mas ao mesmo tempo ele é muito local e muito internacional. (Sullivan, 2013)

Nexos/Ligações

Uma questão complicada, a *Latin American Art* é um rótulo regional e ideológico, disse Gabriela Rangel²² (Rangel, 2013). O rótulo a que Rangel se refere, nas palavras de outros curadores, reaparece o mesmo problema colocado de outra forma, no caso de Barreiro, a recorrência do termo em uso por instituições de grande poder, reverte em seu uso pelos demais. Utilizada por instituições de poder como MoMA, Tate Modern, tem sido reexportada de volta para os países latino-americanos. As pessoas se tornam parte dos comitês e isto gera um impacto, aumentando a atenção destes países com seus vizinhos” (Perez-Oramas, 2013). Já para Perez-Oramas, ele se relaciona com um efeito transformador, um *espichate*, ou seja, uma palavra que não importa o significa, mas se sabe o que ela indica.

Acho que a condição de compreender e pensar a genealogia do conceito e da noção poderia ser usada oportunisticamente, até onde engendra uma realidade não sei, ela não é teoricamente funcional, e sim politicamente funcional, no sentido amplo da política dos museus, de arte, e afuncionalmente teórica. Ela esconde elementos muito importantes como são a diversidade da modernidade, dos projetos nacionais, esconde

²² Gabriela Rangel: diretora e curadora de artes visuais na *Americas Society*. Trabalhou como curadora assistente de arte latino-americana e coordenadora de programação do *International Center for the Arts of the Americas* no Museu de Finas Artes de Houston/MFAH.

particularidades de seu efeito generalizador, e tendo a autoquestionar, como sou muito crítico que ela existe, ainda existe, e tem a pele dura. Deve ter uma razão, persiste, preferiria responder por que provavelmente tem um grau de eficácia, é um pouco performativa, e produz efeitos, como um *espichate*, se transforma, tem um efeito transformador, um pouco como o Witsgstein falava, tem palavras que você não sabe o que significa, que é a palavra Deus, mas você sabe o que elas indicam. Ela não é um conceito, é um constructo, um sistema que serve para apontar com o dedo algo, eu diria isso. (Perez-Oramas, 2013)

Sobre o mercado internacional e as galerias brasileiras, questionam-se as disputas sobre como operam, as relativas taxas diferenciam os sistemas, o mercado de arte tem se ampliado para coleções mais amplas do que restritas a um país. Segundo Barreiro (2013) o mercado brasileiro tem mudado, grandes colecionadores querem uma coleção mais ampla, se colecionam arte abstrata, querem ter uma Gego ou Soto²³, não somente artistas brasileiros. Acredita que a coleção Cisneros ofereceu um modelo para as pessoas, “há que se ter um foco global”.

Isolamento

Latin America Art é uma projeção externa e uma noção construída. O Brasil, sempre interpretado como caso específico, pois os brasileiros não se entendem como Latino Americanos. Irene Small disse conhecer o Brasil, e em suas pesquisas não está interessada em identidade nacional ou nas questões ligadas ao tema, mas sim nas especificidades históricas, sem procurar estabelecer um modelo ou eleger um cânone brasileiro (Small, 2013), sem levar em conta o modernismo para citar uma das possibilidades. Sobre a Arte Brasileira e a relação com a América Latina, o Brasil sempre é tratado como uma excessão, devido a sua extensão, ao idioma, e suas particularidades.

23 Gertrude Goldsmith (1912-1994), artista nascida na Alemanha e radicada na Venezuela, graduou-se em engenharia e arquitetura em 1938, e iniciou carreira como artista da abstração geométrica, em 1950 na Venezuela, influenciada pela reputação internacional de Jesus Rafael Soto (1923-2005), Carlos Cruz Diez (1923) e Alejandro Otero (1921-1990).

O Brasil é a exceção permanente, tem sua própria, de fato, por ter a grande bienal internacional dentro de um país na América Latina faz a diferença, significa que o círculo estava lá antes de começarmos a fazer essa pergunta sobre a América Latina ou não. E a cada dois anos, há uma máquina que continua. (Barreiro, 2013)

Brasil é um império cultural, político e econômico, e a América Latina compartilha muitos assuntos. No caso da arte, foi um mercado inventado nos Estados Unidos. As coisas mudaram bastante nos últimos dez anos, em ordem de renovar as exposições e os assuntos, há que se incluir América Latina, África e Ásia. (Rangel, 2013)

Compreender o Brasil e falar do sistema de arte brasileiro é tão complexo quanto definir América Latina. Segundo Gabriela Rangel, o Brasil é paradoxal, com relação às instituições e valorização de seus artistas, é muito forte a presença do mercado. Há potencial na produção cultural que não é absorvido e valorizado internamente. No cenário brasileiro, ela observa a presença de curadores, mas não de críticos como Aracy Amaral, Mario Pedrosa, Frederico Moraes, e problemáticamente não identifica outras gerações. As galerias no Brasil estão cada vez mais profissionais, e mais agressivas e inseridas no cenário internacional. (Rangel, 2013).

Outra questão reforçada por Small, e comentada por Edward Sullivan, são as poucas traduções de documentos e referências sobre o Brasil, como por exemplo, Mário Pedrosa, figura muito importante para o contexto brasileiro, há muito pouco tempo as pessoas estão começando a conhecer²⁴. O projeto de Mari Carmen Ramírez²⁵ resulta em grande impacto, de acordo com Irene Small (2013).

²⁴ A tradução dos escritos de Mario Pedrosa, no período da entrevista ainda não tinha sido lançada. O MoMA publicou a versão em 2015

²⁵ Mari Carmen Ramirez no *International Center for the arts of the Americas, Museum of Fine arts de Houston* no projeto chamado *Documents of the 20th – century Latin American and Latino Art (ICAA. Documents)*, disponibiliza documentos originais sobre a produção cultural, documentos escritos de artistas, em diversos países Latino Americano a partir de grupos de pesquisa, entre os quais foram organizados por Ana Maria Belluzzo como pesquisa na FAU-USP.

Na década de 90 coleções de arte brasileira se constituem, como a coleção Cisneros, a coleção Leirner, por meio de uma série de iniciativas expositivas e intelectuais, e no momento em que a Mari Carmen Ramirez, produz duas exposições, em que artistas e a cena brasileira têm grande visibilidade, e uma tentativa de compreensão teórica, das neovanguardas Latino Americana, com a exposição *Hetereotopias*²⁶ em Madrid, e depois a exposição *Inverted Utopias*²⁷, em 2003. “São circunstâncias que estabelecem um marco, que explicam um novo estágio de visibilidade superior da arte brasileira” (Perez-Oramas, 2013). Ainda enfatiza que o Brasil possui o sistema de galerias mais complexo da América Latina, e está estigmatizado por uma incompreensão da parte do estado, do que o mercado cultural, fiscalmente falando pode gerar, disse Oramas. Imagina se o estado compreender que a desfiscalização da arte e da cultura, seria um grande passo para sua projeção internacional, e para o mercado financeiro, embora considere que tampouco pode falar em desfiscalização, um país com tantas desigualdades sociais.

Agora acho que o sistema de galerias brasileiras sofre muito de uma dependência, há um esnobismo andante, no sistema galerístico em geral, que é uma visão de um mercado técnico, eles querem chegar ao mercado americano, e europeu, vir a Miami, a Basel, então pode ser que se produz como efeito colateral, como ganho dessa ambição, uma excessiva modelização da arte que é apresentada no mercado internacional. O artista que produz coisas que se parece, que se ensina no Chelsea de NY tem mais possibilidade de ser exposto do que um artista que produz uma coisa que não se parece com isso. (Perez-Oramas, 2013)

Para o curador, não é função do mercado ater-se às alternativas artísticas. A função do mercado é vender, isto está claro. “Não podemos estigmatizar os galeristas por não fazer uma coisa que nós curadores, deveríamos estar fazendo”. E cabe aos curadores, instituições, museus e galerias estar permanentemente levantando o contra exemplo do *mainstream*, do que se

²⁶ Sobre a exposição, detalhes e fotografias do evento, ver o site do Museu Reina Sofia.

²⁷ A primeira reportagem sobre a curadora Mari Carmen Ramirez, publicada no *New York Times*, situa sua biografia, e sua produção como curadora e pesquisadora, inclusive dirigindo instituições museológicas norte americanas. Sobre a exposição ver site.

vende no mercado internacional, também representa, por outras razões, e convencendo os galeristas de abrir novas faixas de mercado para isso. E em seguida, comentou sobre sua experiência quando foi curador da Bienal de São Paulo, e o estado para ele fora do padrão desejável das instituições no Brasil, o que demandaria graduar, pois, generaliza, como se todas fossem iguais.

Mas também é verdade que o galerista deveria ser mais amplo no olhar dele, um olhar mais interior, e saber quais são os dinamismos que alimentam as práticas artísticas, no Brasil, que é um país tão grande e tão complexo, e que vem de dinamismos regionais e locais. Lamentavelmente o sistema de mercado e de galeria é mais forte no Brasil, mais forte que os sistemas de museus, e agora está melhorando, e os melhores museus são privados, com exceção da Pinacoteca de São Paulo e do Museu de Arte Contemporânea a Universidade de São Paulo (MAC USP). O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) um museu privado, Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) rio, Itau Cultural. O sistema de galerias parece ser mais forte no Brasil, é importante olhar para o outro lado. E seria muito importante entender as diferenças entre uma feira de arte e o que seria uma Bienal. Foi esse um dos pontos que sustentei. Bienal não é feira. As galerias podem determinar quem são os artistas que vão para a feira, mas não que vão para a Bienal. A Bienal tem a responsabilidade de criar um espaço intermediário, de discussão, e consideração de problemas que não é nem o espaço dos museus e nem das galerias. (Perez-Oramas, 2013)

Embora tenha se disseminado os diversos usos da arte Latino Americana por agentes culturais e em diversas instâncias, estes se consolidaram, em face do peso e efeito propagado pelo viés do mercado. De alguma forma, paulatinamente a esfera institucional se apropria de seus efeitos, porém sem desenhar uma política de intenções e objetivos ao adotar terminologia. No Brasil em especial, assistimos recentemente a posição de um curador adjunto de arte Latino Americana incorporada a equipe curatorial do MASP²⁸. O MAC USP, embora um dos museus em que mais abrigou e exibiu tal produção,

²⁸ Pablo León de La Barra, arquiteto nascido no México, com doutorado em Londres, dedicou-se a pesquisa em artes. Curador do programa do Museu Guggenheim UBS MAP Global Initiative, conselheiro da Fundação Luis Barragán, no México, e Cisneros Fontanals Art Foundation em Miami. Trânsita internacionalmente em instituições europeias e americanas.

reuniu acervo e exhibe exposição²⁹, *América Latina Vizinhos Distantes*, com curadoria de Maria Cristina Machado Freire. Ações pontuais e longe de se estabelecer uma prática, expositiva e visual que possa aliar-se aos debates teóricos e tomar alguma forma ou ocupar território da práxis, para se estabelecer enquanto conjunto.

Retomando Milton Santos, o Lugar é a sede da resistência da sociedade civil, e deve se aprender a estender essas resistências, às escalas mais altas e amplas. A tendência atual é que os lugares se unam verticalmente. Mas eles podem unir-se horizontalmente, reconstruindo as bases da vida comum. A eficácia das uniões verticais é colocada em jogo e somente sobrevive com normas rígidas, que demandam grande sacrifício para certas especificidades do território. As horizontalidades podem se ampliar, como nas formas de produção e consumo. Ampliada a pergunta do geógrafo para a arte Latino Americana, como incentivar e ampliar relações horizontais dentro do sistema internacional das artes, em especial as instituições museais?

As colocações de Milton Santos, a respeito das relações verticais que atuam no território dialogam e de certa forma, obedecem à lógica e à tendência em que vivemos. Porém, na própria voz do geógrafo, há possibilidade de uma revanche, a existência do território como arena de embate, por se tratar de campo dialético, cujas ações de resistência, mesmo em menor escala, podem apontar para uma nova configuração e retomada das relações. Perguntamos: a arte Latino Americana pode se tornar este campo de resistência, e de ações horizontais? Como disse Darcy Ribeiro (1978,20), em simpósio da I Bienal de Arte Latino americana: “a América Latina é uma promessa boa, vale a pena votar nela, vale a pena jogar nessa promessa”.

²⁹ A exibição do acervo, reunida desde 2015 se estendeu até janeiro de 2018. Uma resenha da mostra está publicada no site do GMP e disponível em: <http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/04/Visita-Técnica-ao-MAC-USP.pdf>.

BIBLIOGRAFIA

- Amaral (org.), A. *Modernidade: Arte Brasileira do século XX*. São Paulo: Ministério da Cultura/MAM, 1988.
- Amaral, A. *Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, v. 3, 2006.
- Barreiro, G. P. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 04 jan. 2013.
- _____. "The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art": in Bruce Altshuler. *Collecting the New*. CIDADE: Princeton University Press, 2005, p. 139
- Basilio, M. Reflecting on a history of collecting and exhibiting work by artists from Latin America. In: BASILIO, M., et al. *Latin American & Caribbean Art MoMA at EL MUSEO*. Nova York: EL Musei del Barrio e MoMA, 2004.
- Basualdo, C. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Philadelphia, 20 fev. 2013.
- Bessa, S. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 30 jan. 2013.
- Bienal Latino-Americana de São Paulo. 1978. São Paulo, Funarte, Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Educação e Cultura. Simpósio. Fundação Bienal de São Paulo.
- Cândido, A. Os brasileiros e a nossa América. In: CANDIDO, A. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.143-155.
- Cauquelin, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 14-5].
- Gombrich, E. E. H. Gombrich. *Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- Haesbaert, Rogério. Concepções de Território para entender a desterritorialização. In Santos, Milton; Becker, Bertha K., et al. *Território, Territórios ensaios sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011. p. 43-69
- Perez-Barreiro, G. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 4 jan. 2013.
- Perez-Oramas, L. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 01 mar. 2013.
- Ramírez, M. C. Beyond "The Fantastic": Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art. *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, Latin American Art, winter 1992.

- _____. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Houston, 11 fevereiro 2013.
- Ramussen, W. Latin American Artists of The 20th century. In: OLEA, H.; RAMIREZ, M. C.; YBARRA-FRAUSTO, T. Resisting categories: Latin American art and/or latino? Houston: Museu of fine Arts Houston, 2012. p. 1159.
- Rangel, G. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 19 fev. 2013.
- Ribeiro, Darcy. A América Latina Existe? (1976) in Ensaios Insólitos. Biblioteca Básica Brasileira. UnB, Fundação Darcy Ribeiro. 2015.
- Santos, Milton. O Retorno do Território. In: Santos, Milton; Souza, Maria Adélia A. de, Silveira, Maria Laura(org). Território, Fragmentação e Globalização. São Paulo: Hucitec Anpur, 1994, p. 15-20. (Texto também presente no livro: Da totalidade ao Lugar, São Paulo: Edusp. 2014 Capítulo 8, p.137-144)
- _____. O dinheiro e o território (1999). In: Santos, Milton; Becker, Bertha K., et al. Território, Territórios ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011. P.13-21. (1ª. Edição.2002)
- _____. O trabalho do geógrafo no terceiro mundo. (1971). Lancioni, Sandra. (Tradução). São Paulo; HUCITEC, 1986. (Cap.14 A especificidade do espaço nos países subdesenvolvidos. p.103-110.
- _____. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia por uma geografia crítica*. São Paulo: Edusp, 2004.
- _____. *A Natureza do Espaço: técnica, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2004.
- Small, I. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Princeton, NJ, 21 fev. 2013.
- Sullivan, E. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 18 jan. 2013.
- Tone, L. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 12 mar. 2013.
- Zelevansky, L. *Beyond Geometry*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, v. 1, 2004.
- _____. Entrevista com Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 01 fev. 2013.

Fontes eletrônicas e sites

- Bessa, S. Biografia. Disponível em:
<<https://www.nytimes.com/2017/05/11/arts/design/educating-through-visual-poetry.html>>

- Freire, M.C. M. América Latina Vizinhos Distantes. Disponível em:
<<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2015/vizinhos/home.htm/>>
- Krannert Art Museum. Universidade de Illinois. Disponível em:
<<https://kam.illinois.edu/publication/blind-field>. Acesso em 26 de set. 2017.
- Léon de La Barra, Pablo. Biografia. Disponível em:
<<https://masp.org.br/sobre/equipe>>.
- MoMA, T. M. O. M. A. releases MoMA, 1970. Disponível em: <
<https://www.moma.org/docs/press_archives/4487/releases/MOMA_1970_July-December_0006_69l.pdf?2010>. Acesso em: 01 set. 2013.
- Museu Reina Sofia Disponível em:
<<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-america-heterotopias-medio-siglo-sin-lugar>>
- Pedrosa, Mário. Escritos. Disponível em:
<https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/publication_pdf/3232/Pedrosa_PREVIEW.pdf?1456334850>. Acesso em 26 de set. 2017.
- Ramírez, Mari Carmen. Biografia. . Disponível em:
<<http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html?mcubz=0>>
- _____ Inverted Utopias. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/announcements/42639/inverted-utopias/>>
- Ribeiro, Darcy. Ensaios insólitos, América Latina pátria grande e Teoria do Brasil. Disponível em:
<<http://www.fundar.org.br/bbb/index.php/project/ensaios-insolitos-darcy-ribeiro/> Sullivan, Edward. Biografia.
<http://clacs.as.nyu.edu/object/EdwardSullivan.html>
- The Latin American Collection of The Museum of Modern Art, 1943. (Catálogo). Disponível em:
<https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2897_300099431.pdf>