

# Estratégias de visibilidade e de afirmação cultural: arte latino-americana e latino-americanismo

---

Maria de Fátima Morethy Couto  
Instituto de Artes/UNICAMP

A noção de arte latino-americana vem sendo recorrentemente utilizada, em especial no contexto das mostras internacionais, com objetivos variados e nem sempre de caráter crítico. Para muitos curadores e críticos de arte, trata-se de uma noção que deve ser utilizada apenas de modo estratégico, com o intuito de dar visibilidade a uma produção que poderia vir a tornar-se invisível. Rejeitando a possibilidade de compreender a produção artística da América Latina como um conjunto coerente e homogêneo, meu texto tem por objetivo discutir alguns momentos fulcrais deste debate, em um recorte temporal pós anos 1960, incluindo-se aqui a utilização igualmente estratégica da ideia de latino-americanismo.

## Palavras-chave

arte latino-americana; latino-americanismo; exposições de arte; museus de arte

\*

The notion of Latin American art has been used repeatedly, especially in the context of international shows, with varied objectives and not always of a critical nature. For several curators and art critics, it is a notion that should only be used in a strategic way, with the aim of giving visibility to a production that could become invisible. Rejecting the possibility of understanding the artistic production of Latin America as coherent and homogeneous, my paper discusses some of the defining moments of this debate, in a time frame after the 1960s, including the strategic use of the idea of latinamericanism.

## Keywords

Latin American art; latinamericanism; art exhibitions; museums of art

Nesses últimos anos, com o auxílio do CNPq (Bolsa Produtividade), tenho me dedicado a analisar como as noções de América latina e de arte latino-americana foram recebidas, assimiladas ou criticadas em diferentes contextos geográficos, artísticos e institucionais, concentrando-me em alguns exemplos precisos do campo das artes, entre eles: textos críticos de época, bienais de arte, obras que criaram representações cartográficas alternativas, circulação de artistas e agentes culturais estrangeiros pela América do Sul, participação de artistas e críticos de arte sul-americanos em eventos internacionais de grande porte.

Um tópico que se destaca em meus estudos é a análise de como a questão da latinidade e o desejo de construção de uma consciência continental latino-americana foram problematizados no contexto de diferentes mostras de arte realizadas no Brasil e na América do Sul a partir da segunda metade do século XX. Alguns exemplos se apresentam de imediato: no caso brasileiro, a Bienal Latino-Americana, realizada em São Paulo em 1978, e a I Bienal do Mercosul, de 1997. Em ambos os eventos, buscava-se promover novas redes e dar maior visibilidade à produção artística da região, em oposição à excessiva valorização de teorias, projetos e obras concebidos nos centros hegemônicos de poder (Europa e Estados Unidos).

A decisão de realizar uma Bienal Latino-Americana no Brasil, após uma sequência de quatro "Bienais Nacionais"<sup>1</sup>, contou o apoio de boa parte do meio artístico brasileiro, que desejava reverter o tradicional desdém da Bienal Internacional de São Paulo pela América Latina e refletir sobre nossas especificidades enquanto latino-americanos. Na opinião do crítico de arte Frederico Moraes, expressa em texto publicado nos anos 1970, "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".<sup>2</sup>

O texto de apresentação da I Bienal Latino-Americana indica que a mostra almejava suprir esta lacuna:

A I Bienal Latino-Americana surgiu com a intenção de indagar acerca do comportamento visual, social e artístico dessa região imensa do Continente Americano, procurar seus denominadores comuns e instaurar a preocupação pela pesquisa e análise, com a finalidade de reconhecer nossas identidades e potencialidades.<sup>3</sup>

Naquelas décadas (1960/70), marcadas pela difusão de regimes ditatoriais na América do Sul e pela ingerência crescente dos Estados Unidos na região, a busca por uma identidade artística continental, por uma unidade simbólica que nos representasse no exterior, auxiliava a fortalecer os laços entre intelectuais de diferentes países em sua luta contra as estruturas de opressão política e de desigualdade social, embora também camuflasse nossas diferenças. No campo das artes, publicações e encontros científico-culturais (simpósios e mostras) ocorridos nos anos 1970 possibilitaram a construção de uma rede de interesses compartilhados. Nesse contexto, destaco o lançamento, em 1973, do livro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-70* (que foi traduzido para o português em 1977), o Simpósio de Austin de 1975, sobre a arte contemporânea

<sup>1</sup> As chamadas Pré-bienais ou Bienais Nacionais tinham por objetivo mobilizar o meio artístico brasileiro, em todo o território nacional, a construir critérios para a escolha das representações brasileiras para as Bienais Internacionais de São Paulo, que continuavam a ocorrer nos anos ímpares. Cabe lembrar que a ideia surgiu após o boicote internacional à Bienal de 1969, em razão das ações repressivas da ditadura militar. Nesse contexto conturbado, foram realizadas quatro edições das pré-bienais, que se tornaram conhecidas como Bienais Nacionais (de 1970 a 1976).

<sup>2</sup> MORAIS, 1979, pp. 48-49.

<sup>3</sup> "I Bienal Latino-Americana. Um evento histórico". *Catálogo da I Bienal Latino-Americana de São Paulo*, 1978, p. 20. O texto é assinado pelo Conselho de Arte e Cultura, órgão responsável pela organização do evento.

produzida na região e a sala especial dedicada à arte da América latina da Bienal de Jovens de Paris de 1977.

Contudo, a Bienal Latino-Americana de 1978 foi bastante criticada, mesmo por aqueles que defenderam previamente sua realização, por conta de vários equívocos e problemas de organização. Entre as críticas, destaca-se aquelas feitas ao tema da Bienal, *Mitos e Magia*, que foi escolhido pelo Conselho de Arte e Cultura (CAC), órgão responsável pela organização da mostra. Para muitos, ele reiterava a visão exótica que ainda prevalecia no exterior a respeito da arte latino-americana.<sup>4</sup>

Morais, por exemplo, lamentou que o projeto da Bienal Latino-Americana não se efetivara a contento, pois "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], frustrou-se quase que integralmente".<sup>5</sup>

Vinte anos mais tarde, Moraes envolve-se na organização da I Bienal do Mercosul, assumindo sua curadoria geral. E volta a empregar um tom crítico ao denunciar a reduzida presença da arte latino-americana no cenário internacional bem como a prevalência da ideia de que nossa cultura devesse ser "descoberta, explorada ou conquistada". No texto de apresentação da mostra, ele escreve:

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.<sup>6</sup>

Nesse texto-manifesto, Moraes defende a necessidade de reescrever a história da arte a partir de outras perspectivas, 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. 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.

Para aqueles que ainda consideravam que "nada de importante poderia vir do sul, Moraes apresenta uma extensa lista de artistas, teóricos da arte e intelectuais cujo trabalho poderia ser facilmente integrado "no conjunto da arte universal", tais como Oswald de Andrade, Pedro Figari, Torres García, Alejo Carpentier, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Marta Traba, Enrique Rodó, Xul Solar, José Martí, José Carlos Mariategui, Vicente Huidobro, Mario Pedrosa e Darcy Ribeiro. Conforme diria em entrevista concedida anos mais tarde, essa edição da Bienal tinha 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".<sup>7</sup>

Em um contexto mais globalizado, mas tensionado pela expansão das teorias pós-coloniais e dos estudos subalternos, Moraes retoma várias das ideias sobre América Latina em circulação nos anos 1970 e constrói sua mostra a partir de eixos ou vertentes expositivas (vertente construtiva; vertente política e vertente cartográfica) que buscam representar a arte latino-americana ou a arte da América Latina como um todo. Contudo,

<sup>4</sup> Ver, a esse respeito, WHITELLEGG, Isobel. "1978. A Bienal de São Paulo torna-se latino-americana". In: CAVALCANTI et al. *Histórias da arte em exposições*. Rio de Janeiro: Rio books, 2016, p. 201-214 e LODO, Gabriela. *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Campinas, UNICAMP, 2004.

<sup>5</sup> MORAIS, 1979, pp. 62-63.

<sup>6</sup> MORAIS, 1997, p. 7.

<sup>7</sup> INTERLENGHI, 2014, p. 19.

também defende a adoção de um regionalismo crítico e auto-consciente, compreendendo que “o regionalismo, tanto na arte como na economia, era um caminho para enfrentar a globalização”. Declara, além disso, que “a questão, hoje [1997], é menos de afirmação de uma identidade utópica e abstrata - pois afinal, como a Europa e os Estados Unidos, somos plurais, diversos, multifacéticos, contraditórios - do que de legitimação”.<sup>8</sup>

A emergência dos estudos pós-coloniais a partir dos anos 1980 levou à construção de novas geopolíticas do conhecimento que intentam romper com os aparatos metropolitanos de produção do saber e os paradigmas universalizantes definidos pela modernidade e propõem-se a reescrever criticamente a história colonial, a refletir sobre os problemas e as heranças do colonialismo por meio de novas lentes. Entre outros tópicos, critica-se a operacionalidade de uma noção como "América Latina", constituída a partir de modelos hegemônicos de conhecimento, e que, ao final, termina por nos colocar na posição de "outro" e por ocultar estruturalmente nossas diferenças.

Em *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial.*, Walter Mignolo reitera 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”.<sup>9</sup> A noção de América Latina foi forjada na segunda metade do século XIX, no contexto do Imperialismo europeu, da disputa de território e de influência entre França (país predominantemente latino) e Inglaterra, e foi rapidamente assimilada e difundida pelas elites mestiças aqui atuantes.

Nas antigas colônias ibéricas, a “ideia” de América Latina surgiu dos conflitos entre as nações imperiais; França necessitava dessa noção para justificar sua missão civilizadora no sul e sua disputa por essa área de influência com os Estados Unidos. (...) Ao final do século XIX, França fazia face a uma Inglaterra que acabara de colonizar a Índia e parte da África, e que se consolidava no controle dos mercados comerciais e financeiros da América do Sul. (...) Os intelectuais e funcionários franceses utilizaram o conceito de *latinidade* para tomar a dianteira entre os países latinos que tinham interesses na América (Itália, Espanha, Portugal e a própria França), mas também para enfrentar a contínua expansão dos Estados Unidos em direção ao sul.<sup>10</sup>

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. Para Mignolo, 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.

A noção de arte latino-americana, nesse contexto, também é compreendida como 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”.<sup>11</sup> Para muitos críticos e curadores, trata-se de uma categoria que deveria ser utilizada apenas de modo estratégico, com o intuito de dar visibilidade a uma produção que, em outras circunstâncias, poderia tornar-se invisível.

<sup>8</sup> MORAIS, Frederico. “I Bienal do MERCOSUL: regionalismo e globalização”, *Revista Margens/Margenes*, Belo Horizonte/Buenos Aires, nº 1, jul. 2002. In: SEFFRIN, 2004, p. 188.

<sup>9</sup> MIGNOLO, 2007, p. 31.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 81-82.

<sup>11</sup> DOS ANJOS, Moacir. “Desmanches de bordas: Notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil”. In: HOLLANDA, 2000, p. 46.

Assim, apesar de contestarem seu uso para fins identitários, que proclama unidade onde existe diversidade, muitos destacam sua eficácia simbólica ainda nos dias atuais. Em 2010, o crítico paraguaio Ticio Escobar assim se posiciona sobre o tema,

falar de arte latino americana pode ser útil não para nomear uma essência, mas sim uma secção, arbitrariamente recortada por alguma conveniência histórica ou política, por comodidade metodológica, por tradição ou nostalgia. Enquanto o conceito for fecundo, ele é válido: serve para afirmar posições comuns, explicar e confrontar tramas de uma memória indubitavelmente compartilhada, reforçar projetos regionais, acompanhar programas de integração transnacional. Serve, quiçá, como horizonte de outros conceitos a muito custo conquistados, conceitos que, em posições-chaves de poder, explicitam particularidades e defendem diferenças. Conceitos que nomeiam o lugar do periférico e questionam as radiações pós-coloniais do centro.<sup>12</sup>

Três anos mais tarde, a argentina Andreia Giunta defende a importância de nomear a produção artística desta região do globo de modo claro, para que ela adquira maior visibilidade no panorama internacional:

A arte latino-americana esteve por muito tempo fora do mercado, fora dos interesses museográficos, e nesse sentido é importante que se torne visível, pois se o mundo é global ele deve conhecer os distintos lugares. Os artistas latino-americanos sempre foram considerados periféricos em relação aos europeus. Se levo meu colega europeu para ver uma coleção de arte argentina do Museu Nacional de Belas Artes, em frente a cada obra ele vai mencionar as referências europeias... não vai me perguntar porque o artista está fazendo isto, ou como ele se chama. E, caso haja referências europeias, eles não conseguem ver como esses artistas formularam poéticas completamente novas. Então, temos que falar em uma arte latino-americana, mas não para dizer que ela tem essas ou aquelas características, mas para que se entenda as produções culturais de outros lugares. (...) Em suma, escrever a história é uma atividade política e temos que pensar em maneiras de manter o pensamento em movimento, para que nunca nos conformemos<sup>13</sup>.

Uma visita ao MALBA, Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires, em setembro de 2019, colocou-nos diante de argumentos semelhantes, no contexto da mostra *Arte Latinoamericana 1900-1970 Colección Malba*, de sua coleção permanente. Em placa informativa sobre a coleção, no início do percurso indicado no museu podia-se ler:

Entende-se o latino-americano como um conjunto heterogêneo de correntes e movimentos culturais unidos por elementos comuns, como a linguagem e a religião, por uma história compartilhada de seus povos originários. É evidente que um

<sup>12</sup> Apud WERNECK, Sylvia. "Olhando a América Latina: a relação centro-periferia nas feiras de arte". In: 3º *Simpósio Internacional de Cultura e Comunicação na América Latina*, São Paulo, 2010, p. 145. Ver <<http://www.usp.br/celacc/?q=node/53>>

<sup>13</sup> Entrevista de Andrea Giunta a Alejandra Villasmil para a revista chilena *Artishock*. Publicada em setembro de 2013. Disponível no site: <http://revistaophelia.com/arte-y-feminismo-andrea-giunta/>

continente tão vasto abarca uma multiplicidade de culturas, do mesmo modo que cada país apresenta experiências diversas e complexas: há criadores, por exemplo, que passaram mais tempo fora de seus países de origem que dentro deles e, opostamente, há também artistas nascidos fora da América Latina que produziram na região. O termo arte latino-americana é, portanto, uma classificação problemática, uma construção artificial e imaginária, mas útil para promover sinergias de resistência e integração frente aos paradigmas eurocêntricos.

O MALBA foi inaugurado em 2001 é um dos raros museus na América do Sul que busca efetivamente promover e dar a ver as conexões existentes entre o trabalho de artistas atuantes no continente. Sua criação deu-se por iniciativa do empresário argentino Eduardo Constantini, que doou sua coleção particular, adquiriu um terreno para construção do museu e instituiu uma fundação sem fins lucrativos para gerenciar suas atividades. Seu acervo atual, de cerca de 600 obras modernas e contemporâneas, destaca-se por sua diversidade e extensão, sendo comparável, nesses quesitos, a algumas outras poucas coleções particulares dedicadas à arte latino-americana como a de Patrícia Cisneros, por exemplo. No Brasil, talvez possamos aproximá-lo, em termos da pluralidade e potencialidade de seu acervo, ao MAC USP.<sup>14</sup> A montagem atual, *Arte Latinoamericano 1900-1970 Colección Malba*, contudo, pareceu-me mais conservadora – e por isso menos polêmica – do que as anteriores, em especial se a compararmos à *Verboamérica*, que ficou em cartaz de setembro de 2016 a agosto de 2018, com curadoria da própria Andreia Giunta e de Agustín Pérez Rubio, que exerceu o cargo de diretor artístico do museu argentino de 2014 a 2018.

*Arte Latinoamericano 1900-1970 Colección Malba* teve a curadoria de Victoria Giraud, que selecionou, do conjunto da coleção do museu, 230 obras de 200 artistas devido à "sua relevância para a história da arte da região e por sua projeção internacional", apresentando-as cronologicamente e respeitando a ideia de movimentos artísticos que se sucedem no tempo e se irradiam no espaço. Segundo o texto de divulgação da mostra, disponível no *site* do museu, configurou-se, assim, "um panorama complexo e diverso no qual correntes vernáculas e estrangeiras se entremesclam e hibridam, abrindo um campo fértil para uma série de experiências fundamentais para a compreensão da cultural do século XX".<sup>15</sup>

As salas estão divididas em temáticas já consagradas – Identidade cultural; Primeira modernidade; Realismo mágico e surrealismos; Abstrações concretas; Internacionalização da arte latino-americana; Informalismo e Novas figurações; Conceitualismos políticos – e a disposição das obras não produz sobressaltos nem muitas inquietações, apenas algumas dúvidas de ordem conceitual, aqui e ali. O colega europeu imaginário de Andreia Giunta não hesitaria em analisar essas obras a partir de uma lente europeia uma vez que o próprio museu assim o faz em vários momentos da mostra.

Na seção dedicada ao Realismo mágico e surrealismos, por exemplo, lemos que o surrealismo "começou em 1924, com a publicação do Primeiro Manifesto Surrealista, escrito por André Breton, e adquiriu um caráter internacional com fortes repercussões

---

<sup>14</sup> Sobre o tema da América Latina, resalto a relevância da exposição *Terra Incógnita. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*, realizada no museu com a curadoria de Cristina Freire e resultado de extensa pesquisa por ela conduzida sobre a coleção do museu. Nas palavras de Freire, "na condição de curadora de um museu público e universitário no Brasil, torna-se necessário renunciar à pretensa neutralidade da pesquisa e ao universalismo do conhecimento. Isto porque, na dinâmica da construção da história da arte contemporânea, o *locus (político e social)* ou, nas palavras de Mignolo, os interrogantes da enunciação são determinantes". In: FREIRE, 2015, p. 20.

<sup>15</sup> Ver: <https://malba.org.ar/evento/arte-latinoamericano-1900-1970/>

fora das fronteiras francesas. Embora na América Latina a representação do fantástico já existisse arraigada nos costumes, lendas e mitologias ancestrais, é certo que o surrealismo bretoniano avivou aqueles fatos e instou aos artistas modernos a explorar suas raízes e também seu próprio inconsciente". Nela vemos trabalhos de artistas como os brasileiros Maria Martins e Cícero Dias, o chileno Roberto Matta, o cubano Wifredo Lam e a espanhola, radicada no México, Remedío Varos, sem maiores explicações sobre sua efetiva relação com os princípios do surrealismo francês ou sobre sua especificidade nos contextos locais.



Fig. 1. Visão da seção Realismo mágico e surrealismos – exposição *Arte Latinoamericano 1900-1970 Colección Malba*, setembro de 2019. Foto da autora

O Brasil encontra-se numericamente bem representado nesse percurso, com artistas e obras-chave de nossa modernidade (Portinari, Tarsila, Di Cavalcanti, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Wanda Pimentel e Claudio Tozzi, entre outros), à exceção da sala dedicada ao Informalismo e Novas figurações, cujas referências se voltam primordialmente para o contexto argentino dos anos 1960 e para os artistas ali atuantes, certamente em função das próprias características da coleção e da importância do debate sobre o retorno da figuração no país. São poucos porém os pontos de contraste e tensão propostos pela aproximação de trabalhos distintos. Ao contrário, as seções estão apaziguadas e não provocam grandes ruídos. Para o grande público, ela talvez revele-se didática e instrutiva, mas a partir de quais parâmetros poderíamos chegar a essa conclusão? Ou seria o caso de nos perguntarmos a que audiência essa mostra procurou atender?

*Arte Latinoamericano 1900-1970 Colección Malba* é a 13ª mostra que apresenta a coleção permanente do MALBA ao público nos 19 anos de existência do museu, ou seja, trata-se de uma configuração temporária dentre várias outras possíveis mas, como mencionamos acima, chama a atenção o fato de ser ela bastante distinta daquela proposta de *Verboamérica*, exposição que celebrava os 15 anos de atividades do MALBA e que foi

aclamada por sua tentativa de reler a história da arte latino-americana a partir de uma perspectiva pós-colonial. Os curadores de *Verboamérica*, Giunta e Rubio, em textos e entrevistas, afirmaram sua intenção de mostrar a produção aqui realizada para além das denominações e cânones eurocêntricos, propondo para tanto "uma história viva da América Latina, expressa em ações e experiências". Na ocasião, escolheram 170 peças da coleção e as distribuíram em oito núcleos temáticos distintos, sem alinhamento cronológico ou percurso definido de visita, a saber: No princípio; Mapas, geopolítica e poder; Cidade, modernidade e abstração; Cidade letrada, cidade violenta, cidade imaginada; Trabalho, multiplicidade e resistência; Campo e periferia; Corpos, afetos e emancipação; América indígena, América negra. Certamente, há obras que figuraram em ambas as mostras aqui discutidas, mas o que importa salientar é o quanto o projeto curatorial foi diverso.



Fig. 2. Obras de Marisol Escobar e Wanda Pimental na seção Conceitualismos políticos – exposição *Arte Latinoamericana 1900-1970 Colección Malba*, setembro de 2019. Foto da autora

Um dado bastante noticiado na época dizia respeito ao fato de que, em *Verboamérica*, 40% dos trabalhos eram de artistas mulheres, em um conjunto de 13 países representados. Nesse sentido, a mostra parecia responder a um desejo crescente do público em geral por novas Além disso, enfatizava-se que a exposição era resultado de um extenso projeto de pesquisa, que durara mais de dois anos, e era complementada por outras atividades, como a criação de um glossário sobre termos de arte latino-americana

(disponível até recentemente on-line) e de seminários teóricos. Em entrevista para o jornal *El País*, Eduardo Constantini declara sua ciência e concordância com os princípios da mostra:

Em *Verboamérica* há uma leitura própria da temática e problemática regional latino-americana. (...) Estamos acostumados a fazer uma leitura de acordo com o que acontecia em Paris, Berlim ou Nova York e classificamos nossos artistas em relação a isso, que é um fator importante, mas os artistas também tocaram problemas internos, como o realismo social ou a violência, tão típicos da nossa região.<sup>16</sup>

Como observou Juan José Santos em artigo sobre a mostra, sua estratégia curatorial não era nova, ao contrário, ela coadunava com outras montagens concebidas a partir dos anos 1990 em grandes museus que buscaram ir além das chaves de leitura do exótico, folclórico ou fantástico ainda predominantes sobre a arte latino-americana no contexto internacional e oferecer visões menos estereotipadas ou ancoradas na historiografia modernista. Os exemplos são numerosos e entre eles podemos citar a própria I Bienal do Mercosul, apesar (ou por causa de) suas contradições. *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 emblemáticas dessa virada conceitual. Servindo-se do conceito de constelação, seus curadores, Marí Carmen Ramírez e Héctor Olea, esboçaram novas rotas e conexões para os movimentos de vanguarda aqui ocorridos, procurando reforçar sua diversidade e a originalidade, mas também defendendo sua inclusão na tradição artística ocidental.

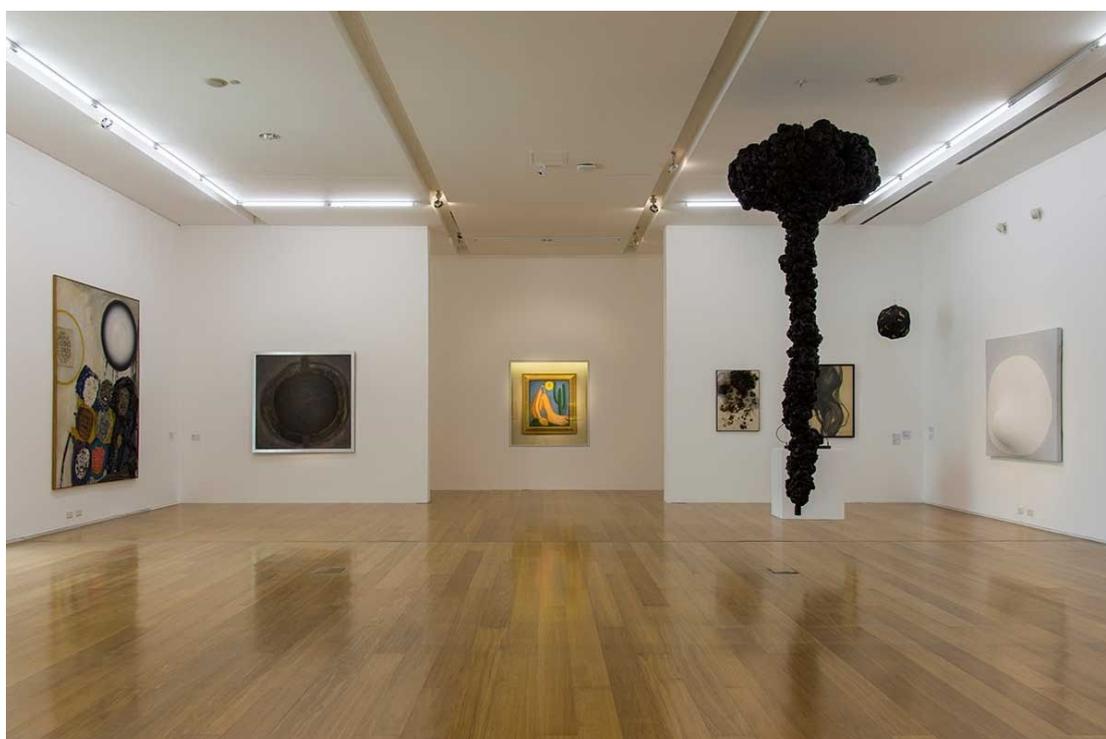


Fig. 3. Fotografia de uma das salas de *Verboamérica*, com destaque para *Hongo Nuclear* de Leon Ferrari. Fonte: <https://malba.org.ar/evento/verboamerica/>

<sup>16</sup> EL PAÍS, "Malba se descoloniza para comemorar seu 15º aniversário". *El País. Brasil*, 21 set. 2016.

Para Santos, "o que essas curadorias procuraram defender por meio de obras e de teoria era uma questão de identidade, resistência e território - mesmo que muitos dos artistas envolvidos estivessem residindo e trabalhando em países europeus ou norte-americanos".<sup>17</sup> *Verboamérica*, em sua opinião, inseria-se nessa contínua batalha por colocar a arte latino-americana no mapa sem sucumbir aos cânones já estabelecidos, embora a expografia, marcada pelo desejo de confrontar leituras eurocêntricas, produzisse em alguns momentos a impressão de artificialidade e superficialidade.

Certamente *Verboamérica*, com suas contradições, procurou criar o que Okwui Enwezor, em artigo de 2003, chamou de constelação pós-colonial: trata-se de uma mostra que busca interpretar "uma ordem histórica particular, mostrar relações entre realidades políticas, sociais e culturais, espaços artísticos e histórias epistemológicas, ressaltando não apenas sua contestação, mas também sua contínua redefinição".<sup>18</sup> Ela responde assim ao desejo crescente, da parte de artistas e intelectuais trabalhando sobre ou a partir da "América Latina", de "esboçar uma nova construção teórica da arte latino-americana trabalhando nas margens, ressignificando, apropriando e explorando estratégias que tentam a desconstrução do poder".<sup>19</sup>

Esses dois exemplos, de duas exposições realizadas no mesmo museu, com poucos anos de diferença e que trabalham de modo diferenciado com seu acervo, constituindo narrativas alternativas, poderiam ser complementados por outros casos, mais pontuais, de maior ou menor porte ou repercussão midiática ou historiográfica. Em especial, no caso do MALBA, temos um museu com uma política institucional que permite um processo contínuo de ressignificação de sua coleção, mesmo que esta política vise, em última instância, atingir audiências mais numerosas ou mais diversificadas. Faz-se necessário ressaltar que este processo requer recursos, financeiros e humanos, que muitos outros museus da região não dispõem. E se, por um lado, mostras dedicadas à "América Latina" podem ser apenas ocasiões propícias para a formulação e ou reiteração de argumentos generalizantes sobre a região, por outro, elas podem apresentar visadas mais críticas, que nos interrogam sobre nosso lugar em um mundo aparentemente globalizado mas ainda fortemente dividido por complexas (e perversas) relações de poder.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 2.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. "Latinoamericanismo, modernidad, globalización: prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón". Disponível em: <http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/teoriassindisciplinada.pdf>. Acesso em 30 jan. 2020.

CAVALCANTI, Ana et al. *Histórias da arte em exposições: modos ver de exhibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

---

<sup>17</sup> SANTOS, 2018, s/p.

<sup>18</sup> ENWEZOR, 2003, p. 82.

<sup>19</sup> MELENDI, 2004, s/p.

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*, vol. 7, n. 13, 2017, pp. 124-144.

DELGADO, L. Elena; ROMERO, Rolando J. "Local Histories and Global Designs: An Interview with Walter Mignolo". Disponível em: <http://people.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/LocalHistories.pdf>. Acesso em 30 jan. 2020.

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.

EL PAÍS, "Malba se descoloniza para comemorar seu 15º aniversário". *El País. Brasil*, 21 set. 2016. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/21/cultura/1474408837\\_502156.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/21/cultura/1474408837_502156.html). Acesso em 30 jan. 2020.

ENWEZOR, Okwui. "The postcolonial constellation: contemporary art in a state of permanent transition", 2003. *Research in African Literatures*. Bloomington: Indiana University Press, vol. 34, n. 4 (Winter, 2003), pp. 57-82

FREIRE, Cristina (org.). *Terra incógnita. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2015.

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*, n. 28, dez. 2014, pp. 7-25.

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

LODO, Gabriela. *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Campinas, UNICAMP, 2004.

LÓPEZ, Miguel Ángel. "How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?" *Afterall*, n. 23 (Spring 2010), s/p.

MAROJA, Camila; WINOGRAD, Abigail. "Vectors or Constellations? Curatorial Narratives of Latin American Art". *ARTL@S BULLETIN*, vol. 3, n. 2 (Fall 2014), pp. 83-96.

MARZIALE, Nicole Palucci. "A importância da reformulação das narrativas das coleções históricas de museus de arte na contemporaneidade: a exposição Verboamérica". *Revista Arte ConTexto*, v. 6, n. 15, março 2019.

MELENDI, Maria Angélica. "Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção". *Revista do Instituto Arte das Américas*, Belo Horizonte, ano 2, vol. I, 2004, s/p.

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.

QUILES, Daniel. "Exhibition as Network, Network as Curator: Canonizing Art from "Latin America". *ARTL@S BULLETIN*, vol. 3, n. 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.

SANTOS, Juan José. "Freeing Latin American Art from Eurocentric Curating". *Momus*, 16 jan. 2018.

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

SMITH, Terry. "Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização". *Pós: revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG*, vol. 7, n. 13, 2017, pp. 124-140.