



Maria de Fátima Morethy Couto¹

Desfazendo fronteiras e rompendo barreiras: a representação cartográfica na arte contemporânea²

Breaking boundaries and breaking barriers: cartographic representation in contemporary art

Resumo

Minha apresentação tem por objetivo analisar o trabalho de artistas contemporâneos que recorreram a mapas com o intuito de transgredir representações convencionais, questionar sua neutralidade e discutir o lugar atribuído aos países considerados periféricos no concerto internacional de nações. Ressaltarei, assim, o potencial de intervenções poéticas aparentemente banais, mas de forte carga reflexiva pois desconfiguram convenções e representações que são tomadas como naturais.

Palavras-chave

Cartografias. Arte latino-americana. Arte contemporânea. Utopias

Abstract

My presentation aims to analyze the work of contemporary artists who resorted to maps in order to transgress conventional representations, question their neutrality and discuss the place attributed to peripheral countries in the international concert of nations. I will thus emphasize the potential for seemingly banal poetic interventions, but with a strong reflexive load because they deconfigure conventions and representations that are taken as natural.

Keywords

Cartographies. Latin american art. Contemporary art. Utopias

1- Universidade Estadual de Campinas,
UNICAMP, Campinas, Brasil
ORCID: 0000-0003-0561-6616

2-Texto recebido em: 17/jul/2019
Texto publicado em: 24/nov/2019

Gosto dos mapas porque mentem.
 Porque não dão acesso à dura verdade.
 Porque, generosos e bem-humorados,
 estendem-me na mesa um mundo
 que não é deste mundo.
 Mapa, Wislawa Szymborska

Em *Contra el mapa. Disturbios de la geografía colonial de Occidente*, livro publicado em 2008, Estrella de Diego discorre sobre a não objetividade dos mapas e das representações cartográficas, relacionando seu recorrente uso e aceitação no Ocidente ao sucesso de sua política colonial. Construções espaciais idealizadas, os mapas ordenam o mundo para que seja mais fácil controlá-lo, criam uma totalidade ilusória e tornam igual aquilo que é diferente, afirma a autora. Difundem (impõem?) modos de ver, convenções culturais determinadas, que não são facilmente compreensíveis a todos os povos nem a todos os setores de uma sociedade. São estratégias de representação da realidade, projeções de interesses políticos daqueles que os encomendam, e por isso estão associados a questões ideológicas e a formas de controle.

As conclusões da autora partem de estudos anteriores, realizados no próprio campo da história da cartografia, que contestavam a noção de mapa como retrato objetivo da realidade. Nesse contexto, destacam-se as pesquisas de Brian Harley, um dos primeiros a afirmar, ainda nos anos 1980, que os mapas, longe de serem um "espelho da natureza", descreviam o mundo em termos de relações de poder e de práticas culturais. Em "Text and Contexts in the Interpretation of Early Maps", publicado originalmente em 1990, Harley assinala que "a retórica permeia todas as camadas do mapa. Como imagens do mundo, os mapas nunca são neutros ou isentos de valor ou são completamente científicos" (Harley, 2002, p. 37). E sobre os mapas da América do Norte realizados no século XVIII, Harley pontua que, embora à primeira vista eles pareçam cumprir os objetivos da cartografia Iluminista, olhando-se mais de perto é possível perceber os imperativos territoriais da expansão agressiva da Inglaterra para além-mar:

(...) A cartografia tornou-se um proeminente registro dos interesses coloniais. É um retrato inconsciente de quão bem sucedida a sociedade colonial europeia reproduziu-se a si mesma no Novo Mundo, e os mapas conferem segurança aos colonos, reproduzindo a autoridade simbólica e os nomes de lugares do Velho Mundo. Além disso, à medida que a fronteira se deslocava para o oeste, os vestígios de um passado indígena eram retirados da imagem. Vários fabricantes de mapas do século XVIII preferiam espaços em branco em lugar de uma remanescente geografia indígena (HARLEY, 2002, p. 46).



Figura 1. Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão, 2004. Primeira versão em 1992

A originalidade do estudo de Estrella de Diego, e seu interesse para meu artigo, advém do fato de ela construir sua argumentação a partir da análise de diferentes obras de arte, desde as pinturas de Vermeer nas quais não apenas o mapa mas também o geógrafo e o astrônomo ocupam lugar de destaque, até as representações cartográficas subjetivas e incompletas de Guillermo Kuitca ou a apresentação provocativamente instável do continente africano em Emergência, de Alfred Jaar. Alguns poucos trabalhos de artistas brasileiros contemporâneos foram por ela citados: um dos muitos mapa-múndi de Anna Bella Geiger; Cruzeiro do sul, de Cildo Meireles; A noite, de Iran do Espírito Santo e Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão, no qual a artista carioca transplanta para a tela uma das primeiras representações do novo mundo, elaborada em 1519 por Lopo Homem, cartógrafo e cosmógrafo português, e a lacera e sutura.

Estar contra o mapa, como indicado no título do livro, é estar contra a ordem dada, é resistir à imposição de padrões e lutar por novas formas de ver o mundo (ou de estar no mundo), mesmo sabendo do reduzido poder da arte de interferir na geopolítica global. Assim, o princípio norteador das escolhas da autora foi certamente o desejo de dar relevo a obras que questionam os códigos cartográficos e desafiam os hábitos perceptivos, manipulando escalas, embaralhando distâncias, borrando fronteiras e subvertendo geografias



Figura 2. Le monde au temps des surréalistes, 1929

reais. Obras capazes de avivar nossa sensibilidade e aguçar nossa imaginação, como o mapa-múndi concebido pelos surrealistas franceses e reproduzido pela revista belga *Varietés*, de junho de 1929, *Le monde au temps des surréalistes*, com o qual Estrella de Diego abre seu texto.

Nele, o grupo realiza uma manobra desestabilizadora, alterando as escalas de países, arquipélagos e continentes e promovendo uma releitura do mundo, embora ainda pautada pelo hemisfério norte e, claro, pelos interesses (políticos, culturais, estéticos) dos surrealistas. A Rússia domina a cena, enquanto a China parece ter encolhido e os Estados Unidos praticamente sumiram do mapa, apenas representados pelo Alasca. Já o México, país que André Breton chamaria, anos mais tarde, de "o mais surrealista de todos, ganha destaque. O continente europeu, por sua vez, aparece "mutilado e reescrito", com demarcações ambíguas, imprecisas, e "uma caprichosa linha do Equador, ondulante e distorcida, dividindo a nova ordem mundial" (De Diego, 2008, p. 12). Interessante apontar ainda o quanto a Austrália e os continentes africano e sul-americano são representados diminutos, em especial se os compararmos à representação de ilhas e arquipélagos, como a Ilha de Páscoa, a "Terra do fogo" (que aparece aqui completamente destacada do continente) ou o Arquipélago da Oceania. Apenas duas cidades estão ali nomeadas: Paris e Constantinopla, revelando que "o mundo inteiro era Paris, ou, ao menos, olhava para Paris e era olhado a partir de Paris, cuja predominância, neste mapa, era compartilhada apenas com a cidade das grandes cúpulas douradas, epítome das civilizações e dos impérios – Constantinopla" (De Diego, 2008, p. 15).¹

Penso que, para nós, latino-americanos, a associação deste mapa ao desenho, tão conhecido e também comentado no livro em questão, de Joaquín Torres García, *El Norte es el sur*, concebido poucos anos mais tarde, em 1935, é inevitável. O artista uruguaio residiu em Paris entre 1926 e 1932 e, embora frequentasse outros círculos, talvez tenha tomado conhecimento do mapa dos surrealistas. De todo modo, seu trabalho parece-me mais radical pois, ao inverter a posição do mapa do continente sul-americano, colocando o norte no lugar do sul, leva-nos a refletir sobre o efetivo lugar ocupado por essa região no mundo geopolítico. Como observou Maria Angélica Melendi,

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 (Melendi, 2004, s.p.).

1- Estrella de Diego defende a ideia de que o relevo dado à Paris é uma alusão à política colonial que a França estabeleceu a partir do final do século XVII e que continuava vigente em 1929.

Trata-se evidentemente de um gesto simbólico, mas que acabou por se converter em poderoso instrumento de afirmação cultural e que serviu de inspiração e estímulo para debates em torno da questão latino-americana e da posição ocupada pela arte e pelos artistas sul-americanos no panorama internacional, como veremos a seguir.²

O interesse pelos "mapas fora da cartografia", ou seja, por imagens cartográficas que combinam elementos da estética cartográfica sem contudo recorrer a todas as suas convenções, linguagens e códigos de representação, é grande e congrega pesquisadores de diferentes procedências e campos do conhecimento. Carla Lois, autora de diversos estudos na área de história da geografia e da cartografia, propõe, em artigo publicado em 2015, novas abordagens metodológicas que "permitam examinar o mapa além das questões de precisão das localizações, do nível de informação ou da relevância da escolha das variáveis visuais" (Lois, 2015a, s.p).

A seu ver, os mapas devem ser compreendidos como objetos culturais, como imagens-objeto complexas, variáveis e instáveis, que escapam de definições rígidas. E assinala que "uma das primeiras consequências de se adotar uma concepção mais ampla para pensar o objeto do mapa é a abertura para uma insuspeita constelação de imagens heterogêneas capazes de reivindicar para si o status cartográfico, independentemente de seu grau de cientificidade". Defende, contudo, que essas imagens possam ser analisadas e agrupadas a partir de princípios ordenadores, e propõe como chaves interpretativas o uso das noções de "gêneros cartográficos", inspirada em Mikhail Bakhtin, ou ainda de "séries específicas" variadas, concebidas a partir da ideia da montagem warburguiana. Assim,

em vez de associar a instabilidade à incerteza e à vertigem, devemos renunciar às certezas das definições reducionistas e aceitar que a flexibilidade do objeto abre um infinito prisma de possibilidades para analisar como os mapas participam de nossas experiências e concepções sobre o espaço, a história, a sociedade e o mundo (Lois, 2015a).

Lois discute, neste e em outros artigos, alguns mapas realizados por artistas do presente e do passado, como Torres García, Jasper Johns, ou ainda a dupla brasileira Angela Detanico e Rafael Lain, inserindo suas obras no gênero de mapas artísticos³. Em que pese a acuidade e densidade de suas observações, gostaria de fazer uma ressalva a esta denominação. A meu ver, da perspectiva da história da arte, este gênero não é operatório, já que o recurso aos mapas e às representações cartográficas, para os artistas visuais, tem forte sentido conceitual e relaciona-se, como vimos acima, à intenção de problematizar as correspondências

2- Para alguns autores, contudo, Torres-García não rompe por completo com os limites impostos pela modernidade/colonialidade. Na opinião de Walter Mignolo, por exemplo, a inversão da imagem naturalizada da América, com o sul para cima, foi um passo importante, mas insuficiente: "os silêncios gerados pela perda da cartografia indígena e afro-americana se fazem sentir. (...) Modifica-se o conteúdo, mas não os termos do diálogo" (MIGNOLO, 2007, p. 169). De modo semelhante, Joaquín Barriandos Rodríguez adverte que "desde que América Invertida de Joaquín Torres García foi utilizada na capa do catálogo da versão francesa da mega-exposição itinerante Art d'Amérique Latine: 1911-1968 (...) e desde que ela foi retomada emblematicamente para ilustrar a capa da coletânea Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America, a política de inversão cartográfica da arte latino-americana terminou institucionalizando-se, tornando-se pesada e estática, sem poder colocar-se além da metageografia da modernidade: é uma modernidade outra, e está invertida, mas é uma modernidade, com tudo o que isto acarreta. (RODRIGUEZ, 2013, p. 77-78)

3- Outros gêneros por ela assinalados são, por exemplo, os mapas caricatura, os mapas meteorológicos, os mapas topográficos, os mapas turísticos.

estabelecidas entre fronteiras geográficas e territórios culturais ou de evidenciar as conexões entre divisões geopolíticas e interesses econômicos. A pulsão que move os artistas a desenhar, riscar, pintar, conceber os mais diversos tipos mapas, é uma pulsão crítica, que raramente se esgota na apresentação/finalização de um objeto definido; ao contrário, o objeto, na maioria dos casos, é um instrumento de ativação do debate pretendido.



Figura 3. Mona Hatoum, *Map*, 1999

Em alguns casos, como em *Map*, obra de Mona Hatoum datada de 1999, o "objeto" pode inclusive modificar-se ou desfazer-se pela ação do espectador sem prejuízo para o entendimento da proposta. Artista palestina, nascida no Líbano, e radicada na Inglaterra desde 1975, Hatoum aborda em seu trabalho questões relacionadas ao exílio, ao deslocamento, ao sentimento de perda e à violência e controle institucionais. Servindo-se de materiais banais e muitas vezes efêmeros (como fios de cabelo, sabão, papel, fios elétricos, bolinha de gude, algodão e lã) e inspirando-se em experiências corriqueiras, do cotidiano, Hatoum cria objetos ao mesmo tempo familiares e estranhos, ou elabora performances e vídeos que colocam em discussão nossos hábitos e rotinas.

Map é uma de suas muitas "esculturas" horizontais, feitas no chão; nela Hatoum emprega bolas de gudes transparentes para construir um gigantesco mapa-múndi, frágil e instável, que, como observa a própria artista, "desestabiliza o espaço ao redor e dá a impressão de que ele está em fluxo constante, ou de que se está pisando em terreno trepidante ou perigoso" (Hatoum, 2014, p. 19).

À primeira vista estático, o mapa se movimenta a cada passagem de um visitante, alterando constantemente seu formato e tornando-se cada vez mais impreciso. Todavia, é esta imprecisão que o torna tão potente, pois nos leva a refletir sobre a arbitrariedade de muitas das delimitações geográficas e sobre as múltiplas consequências dos deslocamentos, em um mundo tão avesso ao contato com o outro. Como observa Chiara Bertola, curadora da exposição de Mona Hatoum realizada na Pinacoteca de São Paulo entre 2014 e 2015:

Podemos distingui-los [os continentes] por suas fronteiras geográficas naturais, ao passo que as fronteiras políticas, construídas pelo poder dos seres humanos, não apenas se anulam pela conformidade do material como também, e inevitavelmente, tem seu desenho alterado a cada passo do observador (e sinto-me tentada a dizer intruso). O que se repete aqui é a forma que evita todo tipo de cristalização: ela não é definitiva e está sujeita a evoluções e mudanças, como os seres vivos (Mesquita et al., 2015, p. 32).

O interesse de Hatoum pelos mapas é recorrente, assim como o da artista espanhola Cristina Lucas, para quem "fazer mapas no século XXI é fundamental para entender as questões que vão além dos conflitos territoriais, analisando os instrumentos de poder" (Sánchez, 2018, s.p.). Em entrevista concedida em 2009, Lucas afirma, em consonância com a abordagem aqui proposta, que "o importante da cartografia é que ela é sempre falsa, uma representação que ajuda a entender algo desconhecido e, portanto, revela as coisas. Uma vez descoberta, a coisa estará à vista para sempre" (Barenblit, 2009, p. 75).

Pantone -500 +2007⁴ é outro trabalho em que a imagem do mapa é fundamental, cambiante, e por isso provocadora. Trata-se de um vídeo, exposto primeiramente em 2007, e realizado com manchas de cores geradas por computador, sobre um fundo branco, sem nomes ou textos indicativos. Nele, Lucas procura refletir sobre a relação entre nação e identidade ao criar imagens sequenciais das transformações dos mapas políticos, da construção e derrocada de impérios, do ano 500 a.C. até a atualidade. As manchas aparecem e desaparecem, crescem, diminuem e se fundem, criando novos países e nações, reconhecíveis pelos marcos temporais assinalados em um canto da tela. Como descreve Lucas:

Estas transformações foram feitas por alianças, herança ou mais comumente com o uso da força. Neste trabalho, guerras violentas se assemelham a coloridas pinturas abstratas em movimento. (...). Como se tivesse vida própria, como um organismo viral, que se espalha e ocupa toda a superfície do planeta Terra, tudo acontece no mesmo momento, sem hierarquia. O que é muito importante em termos de nossa própria história pode ser relativamente pequeno em uma escala global. É impossível para nós apreender o esforço incansável das sociedades para mover as fronteiras e criar novas identidades nacionais (Carbono, 2014, s.p.).

Em mais de uma ocasião, performances foram realizadas na sala em que Pantone era apresentada, agregando assim outro elemento reflexivo – e disruptivo – ao trabalho: no Encuentro Internacional de Arte de Medellín (MED07) de 2007 quatro historiadores percorriam simultaneamente sobre o que se passava na tela, concentrando-se em uma região distinta; no Centro de Artes Santa Mònica, em Barcelona, em 2015, alunos da Faculdade de Belas Artes liam depoimentos de imigrantes ou refugiados de guerra⁵.

Meu interesse pelo tema relaciona-se à pesquisa que desenvolvo, com apoio do CNPq, em que discuto como as noções de América latina e de arte latino-americana foram assimiladas, difundidas e criticadas em diferentes contextos

4- O título da obra, Pantone, remete, obviamente, à escala de cores, usada por várias indústrias, sobretudo a gráfica, para especificação de tintas de impressão, em que cada cor se encontra identificada por um sistema numérico.

5- Sobre a segunda performance, ver <https://www.youtube.com/watch?v=ej7CuTfjrw5>.

geográficos, artísticos e institucionais. Um dos tópicos desta pesquisa diz respeito aos artistas latino-americanos que discutem em suas obras o lugar atribuído aos países considerados periféricos no concerto internacional de nações. Entre as

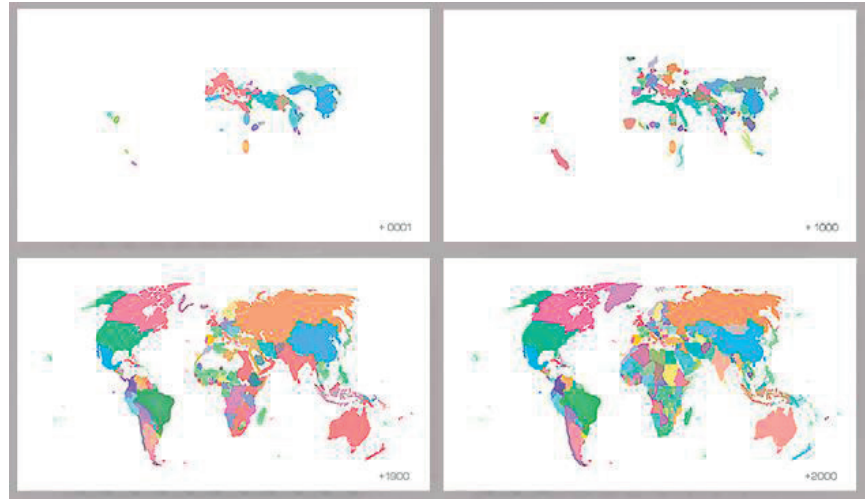


Figura 4. Cristina Lucas. Pantone
 -500 +2007, vídeo

várias estratégias críticas por eles utilizadas destaca-se, pelas questões levantadas acima, a criação de mapas imaginários ou intervenções em representações cartográficas diversas. Como observou Icleia Cattani, historiadora da arte com diversos trabalhos sobre este assunto, “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 se constituiu, 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 (Cattani, 2007, p. 191).

A lista de artistas do continente americano que, esporádica ou sistematicamente, recorreram a materiais cartográficos é extensa e se torna mais robusta a partir dos anos 1960/70, quando, face à interferência crescente dos Estados Unidos na região após a Revolução Cubana, a ideia de uma América Latina unida,

integrada e resistente, emerge em diferentes campos do saber, a despeito de ser uma construção artificial que foi forjada pela metrópole. A brasileira Anna Bella Geiger e o argentino Nicolas Uriburu destacam-se nesse contexto, com obras densas, em variados suportes, e que já foram objeto de estudo de diversos pesquisadores. Movidos por interesses distintos, ambos apropriaram-se recorrentemente da imagem/silhueta da América Latina ou do mapa-múndi: Uriburu com o intuito de anular nossas fronteiras e divisões políticas e assinalar nossa unidade "natural" e Geiger com a intenção de apontar que o planeta não é estruturado apenas por meridianos e paralelos, mas por complexas relações de poder.⁶

Para muitos artistas contemporâneos atuantes na América Latina, estar contra o mapa significa lançar novas luzes sobre nosso passado e compreender nosso presente a partir de novas perspectivas, atuando contra as hegemônias culturais e políticas, dadas como "naturais". Teorias pós-coloniais e, no caso latino-americano, estudos decoloniais – que visam discutir a relação entre modernidade e colonialidade bem como os efeitos nefastos da expansão colonial europeia na América –, têm contribuído para a crítica à universalidade dos modelos eurocêntricos de conhecimento e para a defesa da eficácia de saberes subalternos⁷ e fundamentado muitos desses trabalhos. Faz-se necessário registrar a infinidade de possibilidades abertas por essas intervenções poéticas, na maioria da vezes banais e muitas vezes efêmeras, mas que possuem forte poder simbólico, como os trabalhos de Jaime Lauriano em que ele se apropria de mapas náuticos da época da colonização e rompe a suposta assepsia dos traços "científicos" ao nomear, com giz utilizado em rituais de umbanda, as intenções e as consequências perversas de um processo de submissão e controle, de apagamento de histórias locais em prol de uma narrativa única e homogeneizante.

Nas mãos dos artistas, portanto, o mapa deixa de ser uma arma servil do poder e transforma-se em uma superfície sobre a qual se pode (re)inscrever o mundo a partir de perspectivas próprias, ou repensar a história a partir de novos paradigmas.

6- Remeto a outros artigos de minha autoria em que discuto os resultados parciais de minha pesquisa, tratando desses e de outros artistas. Ver Couto (2017a) e Couto (2017b).

7- No campo dos estudos decoloniais, chamo a atenção para a contribuição de autores como o peruano Aníbal Quijano, o argentino/norte-americano Walter Dignolo, o português Boaventura de Sousa Santos, o argentino Enrique Dussel e o colombiano Arturo Escobar, entre outros.



Figura 5. Terra Brasilis: invasão, etnocídio, apropriação cultural e democracia racial, 2015



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Eduardo A. Alves, "Silêncios na história (da arte): as pistas do Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão". Anais do XII EHA – Encontro de História da Arte. Campinas: Unicamp, 2017, pp. 215-226.

BARENBLIT, Ferran. Entrevista com Cristina Lucas. In: Light Years. Cristina Lucas. Madri: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2009, pp. 73-83.

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.

CHIARELLI, Tadeu. "Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra". Revista Ars, vol.5, n.10, São Paulo, 2007.

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, 2017 (a), vol. 7, n. 13, pp. 124-144.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Países desejados, mundos sonhados: projeções utópicas e representações cartográficas". Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP, Memórias e inventações. Campinas: Pontifícia Universidade Católica, 2017 (b), p. 3258-3271.

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.

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.

FREIRE, Cristina (org.) Terra incógnita. São Paulo: MAC USP, 2015.

HARLEY, Bryan. The New Nature of the Maps. Essays in the History of Cartography. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

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

LOIS, Carla. "El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica". Geograficando, n. 11, v. 1, 2015 (a).

LOIS, Carla. "El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento". Terra Brasilis (nova série), n. 6, 2015 (b).

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

MESQUITA, Ivo et al. Mona Hatoum. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2015. Catálogo de exposição.

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

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

PALADINO, Luiza Mader. "O uso de mapas como proposições conceituais: as cartografias do artista argentino Horacio Zabala". In: FREIRE, Cristina. Estética da história e (re)construção das memórias. Arte e arquivos em debate. São Paulo: MAC USP, 2016, pp. 195-200.

PLANTE, Isabel. "La distancia y el lugar: producciones visuales entre el Plata y el Sena durante los años sesenta". Artelogie, n° 6, 2014, s/p.

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.

SÁNCHEZ, Guiomar. "The Symbolic Importance of Colour. Cristina Lucas". Cultius Culturals, 30 de setembro de 2015. Disponível em: <https://cultiusculturals.wordpress.com/2015/09/30/1963/>. Acesso em 28 de junho de 2019.



Maria de Fátima Morethy Couto

DOSSIÊ

Possui formação em Psicologia e História com doutorado em História da Arte e Arqueologia, atuando com crítica de arte, arte francesa do final do século XIX, arte moderna e contemporânea, arte de vanguarda, arte latino-americana, concretismo e neoconcretismo, pintura informal. É Professora Livre-Docente de História da Arte na Unicamp. É membro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas e do Comitê Brasileiro de História da Arte. Editora-chefe da revista MODOS e coordenadora do PPGAV da Unicamp desde 2017. É autora de *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)* e *A recepção da obra de Antônio Bandeira no exterior (1946-1967)*.

Como citar: COUTO, Maria de Fátima Morethy. Desfazendo fronteiras e rompendo barreiras: a representação cartográfica na arte contemporânea. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jul-dez, 2019; V 24; N.42 e-98278 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98278>
