



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

VARIANTES SIN CONTENIDO

**TERRITÓRIOS, ESPECULAÇÃO ESTÉTICA E
VISUALIDADES DECOLONIAIS NA AMÉRICA LATINA**

BRUNO ELIAS GOMES DE OLIVEIRA

Foz do Iguaçu

2016



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

VARIANTES SIN CONTENIDO
TERRITÓRIOS, ESPECULAÇÃO ESTÉTICA E
VISUALIDADES DECOLONIAIS NA AMÉRICA LATINA

BRUNO ELIAS GOMES DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Profa. Dra. Diana Araújo
Pereira

Co-orientadora: Profa. Dra. Andréia
Moassab

Foz do Iguaçu

2016

BRUNO ELIAS GOMES DE OLIVEIRA

VARIANTES SIN CONTENIDO

TERRITÓRIOS, ESPECULAÇÃO ESTÉTICA E
VISUALIDADES DECOLONIAIS NA AMÉRICA LATINA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Doutora Diana Araujo Pereira
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Profa. Doutora Gabriela Canale Miola
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Profa. Doutora Karine Gomes Queiroz
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Profa. Doutora Luciane Lucas dos Santos
Universidade de Coimbra

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Dedico este trabalho a todas as plantas que crescem na adversidade.

AGRADECIMENTOS

Esta investigação é, sobretudo, resultante de muitos diálogos e resistências que ocorreram nos trânsitos dos últimos anos. Neste sentido, listar as pessoas que incentivaram e colaboraram na escrita deste texto parecer ser exercício que, além de complexo, evoca o desenho de uma cartografia afetiva deste período. Sobre uma folha de papel branco, começo o desenho com um lápis bem apontado:

Os primeiros traços que me parecem fundamentais para este mapa se referem a minha família. O apoio afetivo de minha avó Iraci, mãe Silvana e tio Tuca durante este período foram necessários durante as longas caminhadas, idas e vindas de toda minha formação escolar, acadêmica e profissional. Um emaranhado de linhas de diversas densidades, contínuas e intermitentes, inicia o traçado deste território.

Limito ainda, sobre o papel, um espaço que compreende a fundação das inquietações e debates deste trabalho, que se iniciaram com as contribuições da professora e amiga Natacha Rena. Ainda hoje, sua perspectiva dispõe desafios essenciais para entender e assimilar estes tempos. Deste mesmo contexto, devo agradecer aos amigos Julia de Assis, Mauro Figa e Rafo Barbosa que acompanharam as primeiras leituras e questionamentos, ainda nos anos de graduação.

Uma pequena distância separa as linhas seguintes do mapa: ergue-se o relevo de um conjunto de experiências que auxiliaram na reflexão sobre as diversas periferias, os sistemas de visibilidade e as resistências cotidianas na metrópole. Devo agradecer a Andrea Longobardi e Marcos Visandi, pelo acolhimento nas terras paulistanas e pelos estímulos e trocas nas lutas da nova cidade; ao aprendizado propiciado pelos colegas da Revista Geni; e ao trabalho e debates compartilhados com a amiga e artista Mônica Nador. Ainda a esta paisagem pertence meu companheiro Victor Tozarin, cujo afeto, amparo e diálogo artístico foram essenciais para atravessar os períodos mais difíceis da escrita desta investigação.

Mais além se encontra a fronteira em que este texto foi escrito. No limite do papel começo o desenho de uma terreno com múltiplas expressões de paisagens. Do encontro com esta diversidade, cabe destacar as prolíficas colaborações dos amigos com quem aprendi os caminhos da nova cidade e das lutas da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Pela própria existência da UNILA, acredito que tenho muito a agradecer aos companheiros e companheiras que lutaram antes de mim pela criação, existência e manutenção deste projeto de pensamento ao sul.

Na fronteira, reencontrei amizades antigas, com quem partilhei angústias da vivência de referências antes consolidadas e agora colocadas em disputa, como é o caso da Talita Lessa. O novo território trouxe outras amizades e interlocutores que contribuíram enormemente no desenvolvimento deste trabalho e da assimilação da nova paisagem: Tchenna Maso, Chichi Luna Montalbetti, Marina Cantero, Yuri Amaral, Gilliard Martino e Ronaldo Canabarro. Da UNILA, ainda devo reconhecer a cooperação no desenho deste percurso institucional dos e das docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar de Estudos Latino-Americanos e, fundamentalmente, ao apoio técnico de Newton Camargo, que compartilhou conosco as inquietações da construção de uma Universidade. Manifesto também uma imensa gratidão pela contribuições e constante suporte da professora Giane Lessa, que desde o princípio do programa se mostrou dedicada à estabelecer relações que não sucumbissem a tão recorrente violência acadêmica.

A ponta do lápis já está mais grossa parece ser o momento de ressaltar, no desenho, os aportes e o apoio da professora Diana Araujo Pereira, que abraçou a investigação em um momento crucial. Reconheço também em sua atuação, tanto como docente do programa, quanto como orientadora deste projeto, um desejo de conformação de uma outra universidade possível, sensível e plural. Por estes ensinamentos e pelos diálogos que ainda virão, obrigado.

Parece ser necessário caminhar para o fim desta cartografia. Percebo que neste canto do papel muitos dos traços deste terreno são firmes e possuem tipologias bem específicas. Alguns tem caráter figurativo - construções, montanhas, rios e vegetação -, outros tendem a abstração. Ainda falta, no entanto,

reconhecer uma porção importante de terras dedicadas à Luis Vicente e Amarilis Moassab (companheiros de tantas noites de conversa, brincadeira e escrita de textos) e à amiga, professora e co-orientadora Andreia Moassab, cujos ensinamentos, contribuições teóricas e metodológicas e diálogo durante todo o mestrado foram cruciais. Se esta investigação encontrou potência, certamente deve muito a sua persistência e confiança no trabalho.

O lápis se encontra quase sem ponta. É preciso encerrar este mapa, ainda que seja acreditando que muitos dos percursos aqui desenhados se estenderão por outros territórios. Por fim, agradeço ao tempo que permitiu esta jornada.

Es tiempo, en fin, de dejar de ser lo que no somos.

(Aníbal Quijano)

Existe una posibilidad distinta para una "estética" que dé forma a una "ética" de la diferencia?

(Zulma Palermo)

RESUMO

Esta investigação busca reconhecer a origem de paradigmas da visualidade moderno/coloniais na América Latina e identificar suas reverberações em experiências artísticas contemporâneas. Neste sentido, visa rastrear processos de inclusão subordinada de visualidades latino-americanas no cânone artístico, bem como o condicionamento dessas práticas a categorias eurocentradas de entendimento da arte. Tomando como disparador a seção de arte da América Latina da exposição *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, este texto aponta elementos por meio dos quais se articulam construções hegemônicas do território que influenciam na (re)produção social e estética de estruturas modernas/coloniais de sentido e existência, e em especial, do ver.

Palavras-chave: Arte; Decolonialidade; Colonialidade do ver; Conceitualismo; América Latina.

ABSTRACT

This research work tracks the processes of subordinated inclusion of Latin American visualities in the artistic canon, as well as the conditioning of these practices to colonial/modern categories of the understanding of art. Based in the Latin American section of the exhibition *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, these investigation results point out elements through which hegemonic constructions of the territory defines and influences the (re)production of modern/colonial structures, particularly the field of visual culture.

Key words: Art; Decoloniality; Coloniality of seeing; Conceptualism; Latin America.

LISTA DE IMAGENS



Imagem 1 - Fragmento de *O Novo Atlas parte 1*, Anna Bella Geiger (1977).



Imagem 2 - *Diálogo de óculos*, Lygia Clark (1968).

Imagem 1 - Fragmento de <i>O Novo Atlas parte 1</i> , Anna Bella Geiger (1977).	8
Imagem 2 - <i>Diálogo de óculos</i> , Lygia Clark (1968).....	8
Imagem 3 - <i>Esto es arte porque lo dijo un europeo</i> , acervo do autor (2015).	11
Imagem 4 - <i>Cosmographia</i> , Sebastian Münster (1545).....	16
Imagem 5 - <i>Le déjeuner sur l'herbe Tupinambá</i> , Theodore de Bry e Merian (1592)	22
Imagem 6 - Planisfério <i>De Cantino</i> (1502).	29
Imagem 7 - <i>Universalis Cosmographia</i> , Waldseemüller (1569).	30
Imagem 8 - Projeção cartográfica de Mercator (1569).....	31
Imagem 9 - Frame de <i>Marca Registrada</i> , vídeo de Leticia Parente (1975).....	35
Imagem 10 - Frame de <i>Cut Piece</i> , Yoko Ono (1965).	37
Imagem 11 - <i>One and three chairs</i> , Joseph Kosuth (1965).....	38
Imagem 12 - Capa do texto de Henry Flynt na publicação <i>An Anthology of Chance</i>	

<i>Operations</i> (1963).	39
Imagem 13 - <i>Fountain</i> , Marcel Duchamp (1917).	42
Imagem 14 - <i>O pão nosso de cada dia</i> , Anna Bella Geiger (1978).	45
Imagem 15 - <i>Revisar/Censurar</i> , Horacio Zabala (1972).	46
Imagem 16 - <i>This is a Mirror, You Are a Written Sentence</i> , Luis Camnitzer (1966).	47
Imagem 17 - <i>Sombra para boleto de colectivo</i> , Liliana Porter (1969)	49
Imagem 18 - <i>Parangolé P16, Capa 12, Da adversidade Vivemos</i> , Hélio Oiticica (1964).	51
Imagem 19 - Entrada da exposição <i>Tucumán Arde</i> em Rosário (1968).	53
Imagem 20 - <i>Landscape as an Attitude</i> , Luis Camnitzer (1979).	57
Imagem 21 - <i>Panfleto no 3</i> , Juan Pablo Renzi (1971).	58
Imagem 22 - Parte do trabalho <i>Perfil de la mujer peruana</i> , Teresa Burga e Marie- France Cathelat (1980-81).	62
Imagem 23 - Imagem da sessão latino-americana da mostra <i>Global Conceptualism</i> (1999).	75
Imagem 24 - <i>La familia obrera</i> , Oscar Bony (1968).	84
Imagem 25 - <i>Divisor</i> , Lygia Pape (1968).	88
Imagem 26 - <i>El Paraíso en el Nuevo Mundo</i> , Antonio de León Pinelo (1656).	90
Imagem 27 - <i>América invertida</i> , Joaquín Torres García (1943).	91
Imagem 28 - <i>Nuestro Norte sigue siendo el Sur</i> , Gustavo Tabares (2013).	92
Imagem 29 - <i>Una milla de cruces sobre el pavimento</i> , Lotty Rosenfeld (1979).	94
Imagem 30 - <i>Limitada</i> , Marie Orensanz (1978).	103

SUMÁRIO

<i>ESTO ES ARTE PORQUE LO DIJO UN EUROPEO</i>	11
1. NARRATIVAS VISUAIS DO TERRITÓRIO LATINO-AMERICANO: A PROPÓSITO DA COLONIALIDADE DO VER	16
2. <i>EL ARTE DE AMÉRICA LATINA ES LA REVOLUCIÓN</i> : CONCEITUALISMOS DOS ANOS 60 E 70.....	35
3. <i>VER Y ACEPTAR [LA] IMAGEN [AJENA] COMO NUESTRA</i> : ESPECULAÇÃO ESTÉTICA A PARTIR DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA LATINO-AMERICANA NOS ANOS 90	62
<i>NUESTRO NORTE SIGUE SIENDO EL SUR</i>	88
REFERÊNCIAS.....	94



Imagem 3 - *Esto es arte porque lo dijo un europeo*, acervo do autor (2015).

ESTO ES ARTE PORQUE LO DIJO UN EUROPEO

Esta pesquisa busca rastrear processos de inclusão subordinada de visualidades latino-americanas no cânone artístico, assim como o condicionamento dessas práticas a categorias moderno/coloniais de entendimento da arte. Tomando como disparador a seção Arte da América Latina, da exposição *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, organizada em 1999 por Mari Carmen Ramírez a convite de Jane Farver, Rachel Weiss e Luis Camnitzer, busca-se apontar elementos por meio dos quais se articulam as construções normativas desse território, construções estas que influenciam na (re)produção social e estética de estruturas modernas/coloniais de sentido e existência, e em especial, do ver.

Os museus, galerias e os espaços culturais, suas exposições, eventos e publicações, assim como universidades e a própria disciplina da História da Arte, são compreendidos nesta pesquisa como parte fundamental de um conjunto de instituições disciplinares (FOUCAULT, 1987, p. 198), que se ocupam da estruturação e manutenção de memórias e representações sociais estáveis e homogêneas. A garantia do domínio sobre as narrativas do território e sobre a cultura e a sociedade, em especial no contexto latino-americano, foram (e ainda são) fundamentais para a organização dos estados modernos (ANDERSON, 2008, p. 30). O percurso traçado neste trabalho considera que representações canonizadas por instituições museográficas e por universidades – o “saber científico” – têm contribuído para perpetuar imagens especulativas e homogêneas sobre um território cujas expressões são plurais e diversas. Recorre-se ao conceito de hegemonia que, para Andréia Moassab (Brasil, 1972), referenciando Antonio Gramsci (Italia, 1891-1937), é o “modo pelo qual determinada classe mantém o controle social de um país” (MOASSAB, 2011, p. 25). Considerando o poder numa perspectiva ampla, “desvinculado do Estado e disseminado por toda estrutura social” (MOASSAB, 2011, p. 117), demonstra-se que a hegemonia do poder produz um processo constante de disputas, opressões, apagamentos e invisibilizações. Neste sentido, é necessário perguntar se as produções artísticas dissidentes, propostas na perspectiva de um Sul Global e por sujeitos não hegemônicos e não pertencentes às tradições canônicas do campo da arte ocidental, quando presentes em acervos, livros, museus e pesquisas acadêmicas, têm sido suficientes para modificar hegemonia

das narrativas. Em outras palavras, a presença dessas produções visuais tem desconstruído e reconstruído a historiografia da arte ou se trata de uma integração subordinada (SANTOS, 2006, p. 293) no circuito hegemônico? Como se estruturam as categorias de obras feitas por populações invisibilizadas, inferiorizadas e marginalizadas historicamente, tais como as da arte produzida na América Latina, por mulheres, por pessoas indígenas ou negras? Esses grupos constroem outras possibilidades de representação simbólica ou perpetuam as perspectivas e os discursos dominantes? Qual o significado dessas categorias – América Latina, mulheres, indígenas, negros e negras – em coleções e exposições de arte quando não questionam a estrutura de clivagem do sistema e da historiografia da arte?

Por conseguinte, este trabalho tem como objetivo trazer à superfície a complexidade dos processos de representação dos territórios latino-americanos e a subalternização de uma pluralidade de experiências visuais a ordenamentos modernos e ocidentais do ver (BARRIENDOS, 2007). O exercício desta pesquisa é desnaturalizar as narrativas do cânone artístico, bem como a suposta neutralidade de suas construções e apropriações de visualidades não-eurocentradas. Dessa maneira, foi realizada uma breve genealogia de representações e narrativas visuais do território latino-americano a partir da perspectiva da decolonialidade¹ (QUIJANO, 1991, p. 446), para indicar aspectos históricos que persistem nas suas representações e (re)construções discursivas na contemporaneidade. O debate decolonial está, no entanto, em disputa e se forma como um campo epistemológico movediço, com amplos embates sobre a própria constituição de seus conhecimentos.

A realização desta pesquisa no âmbito do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar de Estudos Latino-Americanos (IELA) da Universidade Federal de Integração Latino-Americana (UNILA) se mostra pertinente, tendo em vista a perspectiva decolonial e integracionista muito presente nos debates promovidos nessa universidade. As diferentes epistemologias em confronto e a

¹ É prioritário nesta pesquisa o uso do termo “decolonial” em detrimento de “descolonial” (QUIJANO, 1991, p. 446), por se entender que o segundo se refere mais particularmente ao processo de descolonização e superação dos sistemas políticos e econômicos implantados pelo colonialismo. Para a pesquisadora Catherine Walsh (2009), a supressão do “s” demarca também um posicionamento crítico de contraposição à colonialidade, assim como um “*camino de lucha continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar 'lugares' de exterioridad y construcciones alternativas*” (WALSH, 2009, p. 14).

própria presença de pesquisadores e pesquisadoras de outras regiões na América Latina promovem uma intensa transformação no entendimento das experiências artísticas e da produção de conhecimento.

O percurso dessa reflexão na UNILA integra este trabalho, contribuindo para uma compreensão da atuação do pesquisador-artista na universidade, assim como do próprio sentido da pesquisa artística e em arte no contexto atual, sob uma perspectiva decolonial. Destacam-se as colaborações no âmbito da extensão, como o projeto *Educação para a Cidadania e Território*, vinculado ao curso de Arquitetura e Urbanismo, e a exposição e produção do catálogo para o Primeiro Colóquio Interdisciplinar *Travesias Culturales: Caminha Guaman Poma en la Guairá*, evento realizado pelo IELA. De forma específica, algumas atividades contribuíram para a intensificação do debate em relação às hierarquias estéticas constituídas pela modernidade/colonialidade, como foi o caso da oficina Feminismo, Arte e Política na América Latina e a disciplina ofertada no estágio em docência, Tópicos Especiais em Linguagens Artísticas II, ambos realizados em colaboração e sob a supervisão da professora doutora Andréia Moassab.

Por outro lado, o texto aqui tecido organiza uma trajetória pessoal e acadêmica, bem como um conjunto de práticas artísticas e militantes dos últimos anos. Igualmente, foi uma oportunidade de aprofundar conceitos e reflexões importantes que fundamentaram a minha produção plástica, e que no exercício cotidiano da prática artística não puderam ser sistematizadas. Por esse motivo, acredita-se ser necessário reconhecer a origem dos paradigmas da visualidade moderno/coloniais e identificar suas reverberações nas experiências artísticas e nos processos de visibilização subordinada. Nessa sequência, identificamos as premissas que alinham a organização dos capítulos desta investigação, que buscam encontrar no Sul mais do que uma noção geográfica, mas um posicionamento político, que se exprime na necessidade de um giro epistemológico promotor de outras categorias para entendimento do campo artístico.

O primeiro capítulo, "Narrativas visuais do território latino-americano: a propósito da colonialidade do ver", define o dispositivo designado nesta pesquisa por "colonialidade do ver": a submissão da pluralidade de formas de vida e experiências do território latino-americano a ordenamentos modernos/coloniais da visualidade. Nesse capítulo serão delineados os conceitos iniciais para a

investigação, apontando elementos que caracterizam a colonialidade do ver, sua trajetória histórica e inserção político-epistemológica.

Em seguida, no segundo capítulo, “*El arte de América Latina es la revolución: conceitualismos dos anos 60 e 70*”, será apresentado um breve histórico da categoria do chamado “conceitualismo latino-americano”, associado a expressões artísticas produzidas no sub-continente a partir dos anos 1960 e 1970. Analisar a trajetória do acréscimo do sufixo “-ismo” ao campo estabelecido da arte conceitual estadunidense e europeia configura-se como um gesto fundamental para a compreensão do processo de captura e instrumentalização da crítica e das identidades do território latino-americano pela historiografia da arte ocidental. Alguns artistas como León Ferrari (1975) e Juan Pablo Renzi (1971) já apontariam para uma tendência mercadológica, burguesa e colonizadora da arte em especular a produção estética por meio de sua categorização e normatização histórica, constituindo variações sem sentido nem conteúdo da produção desses artistas e seus pares.

No terceiro capítulo, “*Ver y aceptar [la] imagen [ajena] como nuestra: especulação estética a partir da produção artística latino-americana nos anos 90*”, será debatida a colonialidade do ver em práticas curatoriais e historiográficas que se desenvolvem no cenário internacional a partir dos anos 1990, principalmente na reprodução e apresentação de obras do conceitualismo latino-americano. Dessarte, analisa-se a vertente latino-americana da exposição *Global Conceptualism: Points of Origin 1950-1980s* (1999), suas repercussões críticas e a tendência internacionalista no campo das artes visuais nos anos 1990.

A reflexão que se tece com o decorrer dessa trajetória é a de que se deve complexificar a visibilidade e inserção canônica de visualidades dissidentes e provenientes de experiências não hegemônicas, tendo em vista que tais processos frequentemente se pautam por uma subordinação condicionada da crítica. O que se mantém no horizonte deste trabalho é a necessidade de criação de outras “gramáticas” para compreensão da visualidade, uma que garanta uma perspectiva efetivamente decolonial e interseccional.



Imagem 4 – *Cosmographia*, Sebastian Münster (1545).

1. NARRATIVAS VISUAIS DO TERRITÓRIO LATINO-AMERICANO: A PROPÓSITO DA COLONIALIDADE DO VER

Os aspectos abordados neste estudo como constituintes de uma colonialidade do ver demandam uma breve contextualização do desenvolvimento do conjunto de epistemologias e proposições teóricas que se opõem ao colonialismo. Dito isto, esta abordagem é focada no que se refere às proposições críticas do pensamento pós-colonial e decolonial, concepções distintas que se consolidam a partir das últimas décadas do século XX. Em um primeiro momento, ressalta-se também que a extensa trajetória de teorias anticoloniais pode ser rastreada em toda a história dos territórios americanos e do Sul Global.² Perspectivas críticas ao colonialismo possuem origens distintas em populações, momentos históricos, territórios e campos do conhecimento como literatura, filosofia, psicanálise e sociologia, e podem ser entendidos, de forma abrangente, como o conjunto de reflexões sobre as relações entre colonizadores e colonizados, tomando o lugar de enunciação deste segundo como estruturante. Para Boaventura de Sousa Santos (Portugal, 1940), a resistência anti-colonial pressupõe um conjunto de táticas híbridas, "assente em tradução, não se sustentando nem em ancestralidades pré-coloniais, nem na imitação pura e simples dos ideais liberais ocidentais" (SANTOS, 2006, p. 237). Esse antagonismo será crucial para o entendimento do campo: as múltiplas vertentes do pensamento que se estabelecem a partir do paradigma da colonialidade vão, essencialmente, compartilhar essa oposição a instrumentos de opressão fundados no processo do colonialismo. Por conseguinte, entende-se como "pós-coloniais" um conjunto múltiplo de proposições teóricas condensadas na segunda metade do século XX, que se caracterizará como movimentos de caráter intelectual e político desde o Sul Global.

A historiografia recente do pensamento pós-colonial aponta como origens de seus argumentos as obras de Franz Fanon (Martinica, 1925-1961), Aimé

² O termo "Sul Global" designa uma perspectiva crítica epistemológica e política que coloca como central a especificidade dos territórios subjugados a relações de poder moderno/coloniais. O Sul aqui é considerado aqui antes um posicionamento político que uma etiqueta geográfica. A oposição ao projeto imperialista do Norte Global se dá, ainda, pelo reconhecimento das outras possibilidades, epistemologias e sistemas de produção. Para Boaventura de Sousa Santos, "uma epistemologia do Sul assenta em três orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul" (SANTOS apud MENESES, 2008, p. 5).

Césaire (Martinica, 1913-2008) e Albert Memmi (Tunísia, 1920), embora esses autores, em seu tempo, não se auto-designassem dessa maneira. A formação do Grupo de Estudos Subalternos no Sul Asiático, ao final da década de 1970, agrega diversos intelectuais e pesquisadores com a tarefa de empreender uma análise da história colonial da Índia sob uma perspectiva que não seja eurocentrada (BALLESTRIN, 2013, p. 93). Liderado pelo historiador Ranajit Guha (Índia, 1923), o grupo terá como potência a produção de seus membros Partha Chatterjee (Índia, 1947), Dipesh Chakrabarty (Índia, 1948) e Gayatri Chakrabarty Spivak (Índia, 1942). Não obstante, a contribuição que se caracteriza como catalizadora do campo acadêmico pós-colonial é o livro *Orientalismo* (1978), de Edward W. Said (Palestina, 1935-2003).

Os estudos subalternos se tornam parte do cânone acadêmico nos anos 1980, com a circulação da produção desses autores e de seus avanços teórico-metodológicos, principalmente no campo das ciências sociais e da crítica literária. O que se evidencia na circulação dessas teorias é a complexidade das relações entre metrópole/colônia, centro/periferia, e a denuncia das formas de opressão e violência intrínsecas aos processos de dominação colonial. Contudo, o debate desenvolvido na Inglaterra e nos Estados Unidos acaba por ocultar as diferenças inerentes à dominação colonial das Américas, o que leva um grupo de intelectuais latino-americanos residentes nos Estados Unidos a formar, no início dos anos 1990, o Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos (GLAES), aproximando o subcontinente do debate pós-colonial. Em 1998, o grupo se dissolve pela compreensão, de parte de seus integrantes, de que os estudos pós-coloniais elaborados na ótica latino-americana não haviam se desprendido de forma efetiva do pensamento eurocentrado (BALLESTRIN, 2013, p. 94).

Alguns dos antigos membros do Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos gradualmente se reorganiza e forma o Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), com a proposta de radicalizar o posicionamento contra a centralidade do pensamento europeu na produção crítica latino-americana. O novo grupo desenvolve seus aportes a partir de diversas publicações e seminários durante os anos que seguem à dissolução do GLAES, articulados principalmente a partir de Aníbal Quijano (Peru, 1928), Enrique Dussel (Argentina, 1934), Walter D Mignolo (Argentina, 1941) e Immanuel Wallerstein (Estados Unidos, 1930), culminando com a publicação da importante coletânea *La colonialidad del saber*:

eurocentrismo y ciencias sociales, no ano 2000. Outros pesquisadores e pesquisadoras que mantêm diálogos com o grupo, e cujas contribuições são reconhecidas para o propósito desta investigação, são Catherine Walsh (Estados Unidos), Boaventura de Sousa Santos, Edgardo Lander (Venezuela, 1942) e Zulma Palermo (Argentina, 1938).

Ademais, Luciana Ballestrin destaca que alguns avanços teóricos foram essenciais para a formação do perfil do grupo M/C, advindas de investigações realizadas desde os anos 1970 por pesquisas com extensa trajetória, como a Filosofia da Libertação, de Enrique Dussel, a Teoria do Sistema-Mundo, de Immanuel Wallerstein, a Colonialidade do Poder, de Aníbal Quijano, e a Teoria da Dependência (2013, p. 98). Em especial as teorias do sistema-mundo e da colonialidade do poder são fundamentais para compreender as relações de poder que atravessam a subjetividade e a construção de narrativas visuais, centrais neste trabalho.

Immanuel Wallerstein irá estabelecer sua noção de sistema-mundo a partir da publicação *The Modern World-System*, que tem seu primeiro volume lançado em 1974. A teorização compreende que há uma divisão sistêmica na economia mundial capitalista, que tem suas origens na expansão do mercantilismo europeu no século XVI e transcende suas fronteiras geográficas. Outrossim, Wallerstein aponta que alguns países ocupam espaços centrais na hierarquia desse sistema, desempenhando papéis estruturantes e determinantes, assim como existem os periféricos e semiperiféricos. A economia-mundo é caracterizada por um conjunto de relações de dependência entre os países centrais e os periféricos, tendo os semiperiféricos um papel alternante, oscilando entre as duas posições. A particularidade do sistema-mundo de Wallerstein está tanto na percepção da coexistência de sistemas de poder político integrados que atravessam as hierarquias entre os países na economia mundial quanto na compreensão de que tal sistema possui uma trajetória, normas e uma lógica própria de operação. No caso da produção visual, é evidente na historiografia a universalização da tradição da arte europeia como uma experiência total, ocultando, inferiorizando ou ignorando práticas artísticas desenvolvidas por povos não-europeus.

Juntamente com Wallerstein, Aníbal Quijano, ao descrever a configuração de um padrão histórico de poder, compreende que as relações sociais e políticas são articuladas em redes de poder, que não são harmoniosas e são

percebidas como uma dinâmica de conflitos e fragmentos. Dessa elaboração, podemos apreender que o sistema-mundo se estrutura a partir da complementaridade das relações entre colonizadores e colonizados, e não somente a partir da Europa: o sistema capitalista moderno é, nesse cenário, uma reverberação do sistema colonial (QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992). A partir desse ponto, Quijano forja o conceito de colonialidade do poder, no texto "*Colonialidad y Modernidad-Racionalidad*" (1991), em que discorre sobre o padrão histórico de poder global iniciado com a conquista das sociedades que viviam nas Américas, e que constitui uma série de relações de domínio e exploração que se estendem até a atualidade. Ao encadear a lógica de acumulação capitalista ao momento da conquista, Quijano designa dois fundamentos que são cruciais para a elaboração do argumento da decolonialidade: aponta tanto a continuidade histórica dos padrões de opressão desde o período colonial quanto o fato de que esses poderes não se manifestam apenas na esfera política e econômica, como subsistem em uma dimensão epistêmica (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007, p. 9). Decerto, tais estruturas, deflagradas pelo colonialismo e expandidas por Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein no conceito de colonialidade, não têm fim com as lutas por independência nas Américas nos séculos XIX e XX, nem na Ásia e África no século XX. Grosfoguel, na leitura de Luciana Ballestrin, explicita o caráter contemporâneo da colonialidade como

um processo fundamental de estruturação do sistema-mundo moderno/colonial, que articula os lugares periféricos da divisão internacional do trabalho com a hierarquia étnico-racial global e com a inscrição de migrantes do Terceiro Mundo na hierarquia étnico-racial das cidades metropolitanas globais. Os Estados-nação periféricos e os povos não-europeus vivem hoje sob o regime da "colonialidade global" imposto pelos Estados Unidos, através do Fundo Monetário Internacional, do Banco Mundial, do Pentágono e da OTAN. As zonas periféricas mantêm-se numa situação colonial, ainda que já não estejam sujeitas a uma administração colonial. (GROSFUGUEL apud BALLESTRIN, 2013, p. 100)

Em suma, a contribuição efetiva do conceito de colonialidade do poder se dá na constatação de que a estrutura colonial constitui uma operação de produção e reprodução de relações sociais hierarquizadas do sistema-mundo moderno. Nessa sequência, ela atua também na colonização da interioridade da epistemologia dos povos dominados (QUIJANO, 1992, p. 438), que foram

posteriormente compreendidas em outras clivagens, como da sexualidade, gênero, raça e classe. De acordo com Quijano, "*esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión 'científica' y 'objetiva') de significación ahistórica*" (QUIJANO, 1992, p. 438), que definiriam a percepção de um mundo total, linear e hegemônico. Em vista disto, a colonialidade compreende processos de reprodução de lógicas de opressão, domínio e exploração que extrapolam a esfera do poder político-econômico, versando também sobre a colonização do imaginário. Este seria o mecanismo essencial de dominação, constituído por um processo de violências epistemológicas, se caracterizando para Quijano como a

imposición del uso de los propios padrones de expresión de los dominantes, así como de sus creencias e imágenes referidas a lo sobrenatural, las cuales sirvieron no solamente para impedir la producción cultural de los dominados sino también como medios muy eficaces de control social y cultural, cuando la represión inmediata dejó de ser constante y sistemática. (QUIJANO, 1992, p. 438)

A colonialidade, conforme elaborada por Quijano e Wallerstein é, então, a face oculta e estruturante da modernidade (MIGNOLO, 2003, p. 30). É, portanto, imperativo rastrear as estruturas de construção de sentido – no caso desta investigação, a visualidade – dos sistemas coloniais, para que seja possível apreender a persistência de padrões de domínio históricos na produção de sentidos, mais especificamente, na construção de padrões hierarquizantes estéticos e visuais. Para Moassab, "todo sistema de organização em que se assenta a modernidade ocultou diversas formas de opressão, como o racismo, as castas, o sexismo e o colonialismo" (2011, p. 119). A tarefa de investigar a visualidade possibilita ainda a revisão dos instrumentos e práticas de construção de subjetividades de vozes subalternizadas e invisibilizadas pelos mecanismos moderno/coloniais. Para empreender essa tarefa, vale retornar ao surgimento do empreendimento colonial século XVI como fundação desses mecanismos de construção simbólica sujeitadas.

La construcción de la colonialidad en el campo de las artes como una de las formas de producción social se inicia con la conquista. La instancia colonial, para cumplir sus objetivos, llevó consigo la negación de todas las formas de vida y de producción de las culturas pre-existentes, buscando borrar las huellas de los modos de aprendizaje y transmisión de técnicas y del uso de materiales propios del habitat para sustituirlos por las miradas, los instrumentos y los materiales de su propia, superior y avanzada civilización. (MIGNOLO, 2003, p. 57)

A partir disso, apreende-se que a produção de visualidades se estabelece como um mecanismo colonial de (re)construção simbólica de realidades eurocentradas e universalizantes. O historiador Edmundo O’Gorman (México, 1906) define de forma inaugural esse mecanismo em seu livro "A invenção da América" (1958), como um processo inventivo que se inicia em 1492 com a chegada dos europeus ao continente americano. Afirma o autor que a *"real, verdadera y literalmente América, como tal, no existe"* (O’GORMAN, 1958, p. 5), no entanto, continua ainda O’Gorman, o novo território, com o tempo, acabaria por ceder a esses sentidos a ele atribuídos. A proposta do autor instaura a noção de que ao elaborar discursos sobre suas viagens, Colombo teria em vista a inclusão das *descobertas* nos cânones de representação do mundo: projetar a Europa sobre a América. As representações do “novo” (e do “velho”) mundo que serão moldadas a partir desse confronto por relatos textuais e visuais dos conquistadores e viajantes, indica a conformação, naquele momento, de um sistema visual que busca *"interpretar, representar, compreender, imaginar, simbolizar y problematizar el mundo [que] nos retrotrae al proyecto moderno/colonial en el cual se establecieron categorías de lo que podía o no ser considerado como arte"* (ACHINTE, 2014, p. 54), isto é o “lugar do ver”, centrado no continente europeu.



Imagem 5 - *Le déjeuner sur l'herbe Tupinambá*, Theodore de Bry e Merian (1592).

Nessa sequência, destaca-se a concepção da colonialidade do ver do pesquisador Joaquín Barriendos (México, 1973), desenvolvida a partir das expressões visuais do que nomeia “uma alteridade canibal” (BARRIENDOS, 2008). Barriendos elabora uma perspectiva potente da colonialidade do ver, a partir da antropologia, da etnografia e das retóricas visuais dos canibais. Há, segundo sua compreensão desse processo, uma racialização radical epistemológica, que consiste em

trascender la deshumanización y la ‘animalización’ de la alteridad canibal para llevarla hacia un estadio de máxima inferioridad racial y epistémica, en la cual ya no sólo no hay ‘humanidad’, ni ‘animalidad’ de lo canibal, sino tampoco la posibilidad de redimir corpo-cartográficamente la monstruosidad ontológica de los malos salvajes del Nuevo Mundo. (BARRIENDOS, 2008, p. 4)

Interessa, além de refletir sobre a formação de hierarquias estéticas a partir das matrizes coloniais de poder no que se refere à racialização dos corpos ditos selvagens (tema que aparecerá de forma transversal nesta investigação), considerar as normatizações que surgem com o domínio do território e da paisagem. Desse modo, acessa-se o debate da colonialidade do ver por meio das representações cartográficas do território latino-americano e suas implicações simbólicas e políticas, o que não significa que este esforço se caracterizará como uma revisão histórica das cartografias americanas, tampouco uma tentativa de esgotar o assunto. Trata-se muito mais de um exercício de rastrear uma das trajetórias da colonialidade na visualidade, para posteriormente identificar como se expressam na contemporaneidade.

Por esse motivo é importante resgatar o primeiro momento em que o empreendimento liderado pelo explorador genovês Cristóvão Colombo alcançou as terras americanas em 1492, quando se funda uma visualidade comprometida com a colonialidade. A África e a Ásia, continentes cuja existência nunca havia sido ignorada pelos europeus, já não eram suficientes para atender às crescentes demandas do mercantilismo europeu. Novos territórios, no contexto da expansão desse capital comercial moderno, eram necessários, para deles obter riquezas e sustentar as estruturas da velha Europa. A armada de Colombo é apenas uma entre as tantas investidas de exploração sobre outras porções do mundo que passam a integrar a narrativa e a documentação ocidental. Inicia-se a confecção de cartas,

documentos, mapas e regimentos sobre as novas terras; estas são incorporadas ao mundo Europeu por meio de representações e projeções de um mundo distante, nas quais as expressões visuais têm lugar central. Os artistas viajantes (MATTOS, 2007, p. 409) integravam as expedições científicas às Américas desde o século XVI, com a finalidade de documentar a flora, a fauna e o seu povo para fomentar o imaginário europeu. Vastas iconografias e registros pictóricos descrevem as paisagens do continente com seus “animais estranhos”, sua “flora exótica” e seus “homens primitivos”, os quais vão construir, gradualmente, as imagens fantásticas das novas terras. A produção de sentidos cunhada por tais relatos claramente indica um ponto de vista específico: o europeu. É importante destacar que essa produção de imagens se dava tanto pelo desenho e pelas gravuras produzidas, quanto textualmente, em descrições, crônicas e cartas. Interessantemente, alguns pesquisadores e pesquisadoras irão apontar para a recorrência da expectativa de encontro com o paraíso terrestre nessas representações, pois serão frequentemente pautadas por descrições de belezas, riquezas e fertilidade imensuráveis (HOLANDA, 1994), muito em acordo com teocentrismo ainda vigente.

O território americano não teria sido descoberto e sim inventado em texto e imagem para se enquadrar à narrativa ocidental. É nessa instância que se configura o mito racional da modernidade ocidental, que irá justificar diversas violências promovidas a partir da conquista em 1492 contra os povos das Américas (DUSSEL, 1994). Dussel (1994, p. 08), na esteira de O’Gorman, afirma que esses povos não seriam descobertos e sim encobertos, oprimidos a se conformarem em um si-mesmo dos europeus.

Tais terras são vislumbradas como lugares de múltiplas riquezas, proféticas, onde toda sorte de instrumentos e estruturas europeias poderia ser colocada em exercício de forma ideal. Essas possibilidades, ao serem inauguradas, demandam uma reconfiguração do lugar das representações do próprio mundo, e deste outro.

Si tuviéramos que resumir en una sola frase el ambiente que se vive al término de la Edad Media en Europa, la mejor alternativa es volver a parafrasear la sentencia de Marx citada por Berman y que habría de caracterizar toda la época moderna: todo lo sólido se desvanece en el aire. Las estructuras de poder, las relaciones sociales (incluso familiares), la forma y distribución del mundo: todo que se tenía por seguro se desestabiliza. (SANTOS-HERCEG, 2010, p. 34)

O continente “inaugurado” é rapidamente preenchido de projeções exóticas e distanciadas, imagens de um “outro” periférico que passa a existir em função de centros referenciais. As imagens de mundo que figuram essa visualidade transatlântica, fruto da expansão colonial, possuem seus enunciados alinhados a perspectivas específicas: convencionalmente, orientados ao norte, a um norte específico, europeu. Os relatos do novo mundo, consolidados em imagens e textos, por Colombo e pelos viajantes que se seguem, têm, naquele momento, um papel fundamental de construção de uma subjetividade diferente, de uma iconografia do mundo que mantivesse uma coerência para a mentalidade europeia: “se inventa América desde la mirada europea, cargada de mitos y símbolos medievales, además de sus propias referencias culturales” (PEREIRA, 2014, p. 197). Apreender tais terras de ultramar é um processo que articula o reconhecimento, ordenamento e domínio dessas formas de vida. Foram necessárias adaptações, distorções e invenções para que se pudesse conceber essa série de linguagens e epistemes diferentes. Mignolo afirma ainda que a “América nunca foi um continente que tivesse que ser descoberto, mas uma invenção forjada durante o processo da história colonial europeia e da consolidação e expansão das ideias e instituições ocidentais” (MIGNOLO, 2007, p. 28). A ideia era, por fim, constituir um Novo Mundo.

El Nuevo Mundo es el lugar de la resurrección del mito clásico, pero, al mismo tiempo, es el espacio de la nueva utopía. (...) América se vuelve, de este modo, el lugar donde Europa proyecta sus sueños. (...) Es un espacio para una no-Europa en el sentido de Europa perfecta, sin vicios, sin corrupción. Allí se depositan las esperanzas frustradas: se abre la posibilidad para representar en el Nuevo Mundo lo que ya no era posible en el Viejo. (SANTOS-HERCEG, 2010, p. 42)

Entre os diversos relatos do período das navegações ibéricas, nos parece pertinente invocar o prólogo da primeira carta enviada em 1519 por Hernán Cortés, de Villa Rica de la Vera Cruz (México), aos reis da Espanha. Nesse documento, o viajante espanhol afirma que as descrições dos costumes e riquezas daquela terra nova não seriam e não poderiam ser exatas pois elas eram, até o momento, desconhecidas e, portanto, não havia palavras que pudessem ser utilizadas com precisão para tal tarefa (MACNUTT, 1908, p. 123). O texto de Cortés apresenta tanto a complexidade da representação do novo continente quanto a possibilidade de que as imagens conformadas pelo relato fossem variações não exatas dessa outra realidade.

A origem da palavra “representar” (do latim, “*repraesentare*”) reside no processo de tornar presente uma realidade ou uma outra construção imaginária. Para além de uma série de fronteiras novas, os tripulantes e seus navios encontram um limite para a linguagem e para as formas de representação. Nesse sentido, a tarefa à qual se empenham o conquistador espanhol e os demais viajantes (exploradores, pintores, cronistas, cartógrafos) é a de elaborar uma narrativa sólida para legitimar e assegurar o domínio sobre essa porção de natureza, sociedade e formas de produção.

Essa noção de um “novo”, de um “outro” (TODOROV, 1993, p. 7), torna os “contornos do mundo difusos, instáveis, cambiantes: se descobrem terras, margens, se colocam em dúvida os limites” (SANTOS-HERCEG, 2010, p. 34). Esse desenho do mundo é, portanto, uma projeção do movimento de reinvenção de uma Europa sobre essas terras: uma construção imaginária. Para compreender como se articula essa visualidade transatlântica, aspecto fundacional da colonialidade do ver, é pertinente recorrer a algumas das imagens produzidas por viajantes europeus relatando os achados do território americano para as nobrezas financiadoras de seus empreendimentos.

A cartografia se torna um campo de relevância no momento em que a Europa compreende seu território a partir das noções de identidade, exclusividade e domínio sobre uma porção de terras e culturas similares. Fundamentalmente, a origem dos mapas que reconhecemos atualmente está na ascensão dos estados modernos (KAGAN; SCHMIDT, 2007, p. 666). São as representações cartográficas, nas mais diversas escalas e articulações, que juntamente com as crônicas e as ilustrações passam a delinear porções de terra até então disformes e desconhecidas. Estabelece-se, assim, com esse arquivo de textos e imagens, um conjunto de relações iconográficas que funda uma cultura visual transatlântica, manifesta aqui por uma forma de conceber e representar o mundo, uma visualidade, que se constitui no confronto entre experiências e visões de mundo. Por esse viés, o historiador Serge Gruzinski (França, 1949) aborda que tanto os escambos por ouro como a imposição de imagens conformam a empresa de dominação do ocidentalismo (GRUZINSKI, 1994, p. 51). Gruzinski, ao investigar as implicações dessa visualidade transatlântica, a partir das imagens religiosas, afirma:

El Occidente proyectó sobre la América india unas categorías y unas redes para comprenderla, dominarla y aculturarla. (...) El

Occidente cristiano redujo sus presas a sus propios esquemas, las volvió objeto de sus debates, inventó de paso las "religiones amerindias" hasta que, cansado, se volvió hacia otros exotismos y otras polémicas. (GRUZINSKI, 1994, p. 16)

Todavia, como disciplina, a cartografia contempla os processos de elaboração e estudo de mapas e coordena conteúdos interdisciplinares sobre territórios. Essa articulação entre conteúdos específicos dentro de um mesmo plano confere aos mapas uma função discursiva (WOOD, 2010, p. 02), que tem por fim afetar e consolidar diretamente estruturas sócioespaciais. Se caracterizam, destarte, por presenças e ausências, destaques e apagamentos, conferindo sentidos sobre territórios e populações. Por meio de representações cartográficas e leituras particulares, afirmam-se projetos e hipóteses acerca de determinado território. São, portanto, construções sociais e políticas de contextos particulares. De acordo com Wood, "mapas são conversores de energia social em espaço social, ordem social e conhecimento" (WOOD, 2010, p. 6).³

Os sistemas de planificação da superfície terrestre são procedimentos de representação e, como tais, possuem distorções próprias das técnicas utilizadas. Não obstante, devemos ressaltar que esses processos não são inocentes: as projeções cartográficas e as escolhas de seus respectivos procedimentos técnicos estão permanentemente inclinados a determinados projetos de mundo. As fronteiras, bem como as noções de nacionalidade e estado, não são neutras, tão-pouco absolutas em sua pretensão universalista; são, de fato, imbuídas por uma lógica de garantia de sistemas de poder. Nesse sentido, se configuram como mecanismos de reprodução das exclusões e invisibilizações da modernidade/colonialidade (MIGNOLO, 2007, p. 17). Deformam-se os ângulos, as áreas e as distâncias conforme as ideologias e suas expectativas de leitura. Wood afirma ainda, sobre os agenciamentos de sentido das construções cartográficas:

Obviamente, é uma ilusão: não há nada de natural em relação à um mapa. É um artefato cultural, um agregado de escolhas feitas entre opções entre as quais cada uma revela um valor: não de mundo, mas de um fragmento de parte do mundo; não da natureza, mas de uma inclinação a ela; não inocente, mas carregado de intenções e propósitos; não diretamente, mas por meio de uma lente; não direto, mas mediado por palavras e outros signos; não, em uma palavra, como é, mas... em um

³ Tradução nossa.

código. E, claramente, está codificado: todo sentido, todo significado, deriva de códigos, toda legibilidade depende destes. (WOOD, 2010, p. 78)⁴

No contexto das colonizações ibéricas, os conquistadores se armam dos artifícios científicos da cartografia, como instrumentos para inventariar (e inventar) o mundo, inseridos num projeto racionalista de dominação. A América, mais que uma porção de terra, constitui-se num conjunto diverso de cognições que tende a confrontar o pensamento europeu e deve, portanto, ser domado. Os mapas, como um gesto técnico sobre a realidade, como um discurso organizacional cientificizante de territórios e relações sociais, são fundamentalmente um gesto político:

Definir um mapa como uma representação de parte da superfície terrestre naturaliza o mapa. Naturalizar o mapa tem o efeito de universalizá-lo, o que contribui para obscurecer a origem dos mapas no surgimento dos estados. Naturalizar o mapa ajuda... a ignorar... o papel do mapa no estabelecimento e na manutenção de relações sociais em sociedades onde os mapas são frequentes. (WOOD, 2010, p. 19)⁵

Os mapas são “sistemas propositivos”⁶ (WOOD, 2010, p. 34) que afirmam ou negam determinada existência, construção, processo e fluxo, redigindo argumentos sobre a existência e a realidade. A partir dessa ideia de um gesto técnico que não é neutro, pode-se retornar à questão do ordenamento de tais forças: a quem interessa esses apagamentos, traduções, distorções? Percebê-los como “sistemas propositivos” colabora para que as informações possam ser articuladas e compreendidas como construções e expressões de projetos políticos, desnaturalizando a suposta neutralidade do saber científico e das produções técnicas, arrogada pela modernidade.

O chamado planisfério *De Cantino*, feito por um cartógrafo desconhecido, e datado de 1502, apresenta a iconografia de um mundo que se limita nas descobertas portuguesas. O mapa já possui evidente a linha do Tratado de Tordesilhas, assinado em 1494 entre a Coroa de Castela e o Reino de Portugal como um acordo de partilha do domínio sobre outras terras. Para além desses

⁴ Tradução nossa.

⁵ Tradução nossa.

⁶ Tradução nossa.

limites, e do que se reconhece como pertinente e relevante a ser registrado, o mapa possui diversas manchas e apagamentos, espaços vazios a serem explorados, esclarecidos, ordenados e dominados. A área conhecida e tratada, com iluminuras e compilação de dados de navegação, é a que corresponde ao domínio da Coroa Portuguesa. Nas poucas áreas em evidência se mostram algumas especificidades dos relevos regionais, elementos da flora e fauna, devidamente representados para a compreensão de um leitor europeu. A operação que encontramos é de tradução das imagens produzidas em crônicas e narrativas de exploradores que visitaram os novos territórios; é o início da constituição de uma cultura visual alinhada a um projeto de poder, se apropriando desse outro diferente a partir das próprias categorias e perspectivas. Como para Quijano, entende-se aqui que além dos métodos de repressão e violência direta, o poder se consolida a partir de instrumentos de identificação e sedução: a europeização das imagens de mundo se tornam um modo de incorporação subalternizada no sistema do poder colonial (QUIJANO, 1992, p. 439).



Imagem 6 - Planisfério *De Cantino* (1502).

Um dos primeiros mapas a representar as novas terras de forma sistemática foi o do cartógrafo alemão Martin Waldseemüller, apresentado em 1507, que tinha como referência as informações fornecidas pelo navegador, geógrafo e cosmógrafo italiano Américo Vespúcio. Um dos méritos dessa cartografia, como afirma O'Gorman, está na concepção do território americano como uma "entidade geográfica independente" (O'GORMAN, 1958, p. 36). Impressa em xilogravura, a projeção é dividida em doze fragmentos e, diferentemente dos estudos de Ptolomeu

utilizados como referências para sua projeção, o mapa de Waldseemüller apresenta uma série de novos elementos no entorno da Europa centralizada. Na porção disforme de terras que ocupa a primeira parcela do mapa, dividindo dois grandes mares, já consta o controverso nome América. Batizado em um primeiro momento de "Índias Ocidentais" o continente receberia o nome em homenagem às descobertas feitas pelo explorador italiano em viagens realizadas entre 1499 e 1502. A polêmica se daria na disputa pela notoriedade das conquistas entre as coroas de Portugal e Espanha, uma competição que é entendida aqui como uma luta de poder simbólico e semântico. As viagens de Vespúcio terão, assim, um reconhecimento público maior com a nomeação do continente, em detrimento das viagens e relatos inaugurais de Colombo.



Imagem 7 - *Universalis Cosmographia*, Waldseemüller (1569).

Uma projeção basilar para a compreensão dessa visualidade transatlântica, que se encontra entre as mais corriqueiras ainda hoje, é a de Mercator, apresentada primeiramente em 1569 pelo cosmógrafo e cartógrafo flamengo Gehrard Kremer. A planificação é desenvolvida através do método cilíndrico e dela assimila-se um mundo cuja constituição se dá por um projeto de ordenação iconograficamente eurocêntrico: a Europa, com proporções avantajadas, encontra-se ao centro e, em seu entorno, o resto do mundo, distorcido e selvagem. A projeção de Mercator foi elaborada no contexto da expansão marítima europeia, constituindo um progresso significativo nos procedimentos técnicos de construção

de cartas náuticas no século XVI. Nela, organiza-se uma ideia de mundo e dividem-se os territórios conforme as perspectivas da Europa colonizadora.

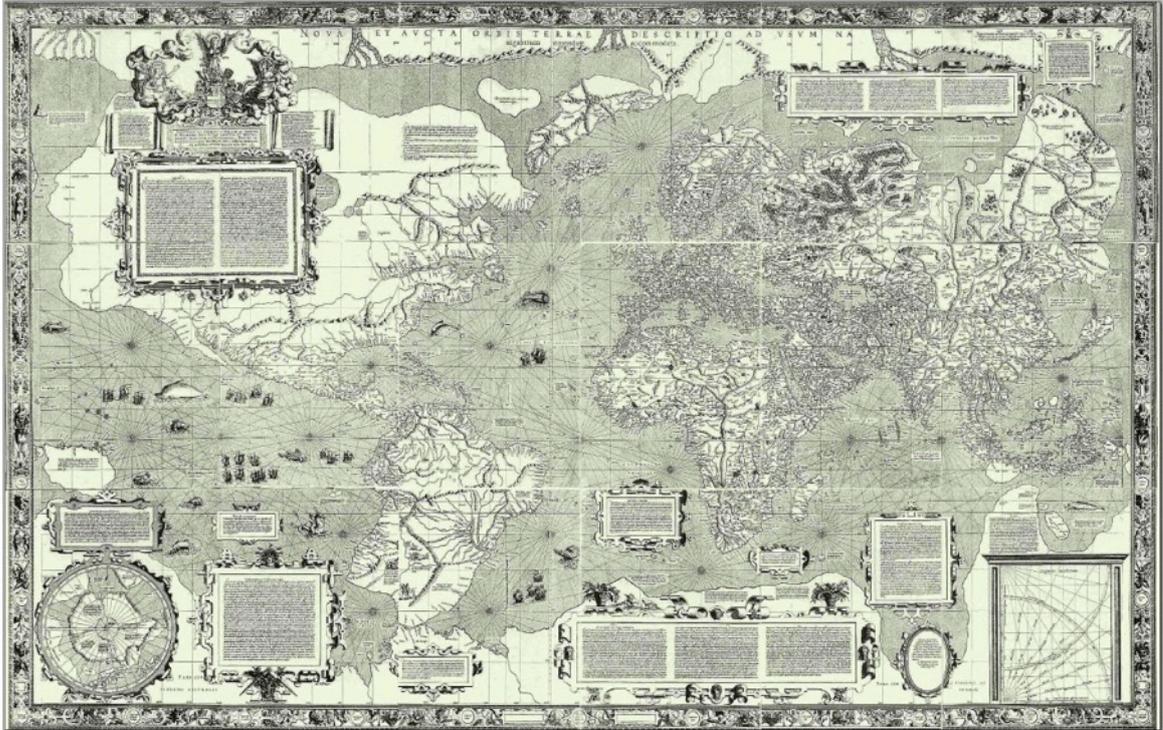


Imagem 8 - Projeção cartográfica de Mercator (1569).

Índias, Columbia, Colona, Hispanida, Ultramar, Afroamérica, América Hispanoíndia, Hispano-luso América, Ameríndia, Indoamérica, Panamérica, Nossa América: diversos são os projetos e designação sobre o território “descoberto”. América é uma ideia inquieta, uma terra com limites e habitantes desconhecidos: “um vasto império do Diabo, de redenção impossível ou duvidosa” (GALEANO, 2007, p. 31). Mignolo associa ainda esta apropriação das formas de vida ao ideário eurocristão e à colonização desses outros corpos:

La colonización del ser consiste nada menos que en generar la idea de que ciertos pueblos no forman parte de la historia, de que no son seres. Así, las experiencias y los relatos conceptuales silenciados de los que quedaron fuera de la caegoría de seres humanos, de actores históricos y de entes racionales. (MIGNOLO, 2007, p. 30)

Mapear e batizar o território, por conseguinte, é uma negação do preexistente; declarar sua existência – corpos e territórios –, delimitar suas fronteiras e especificidades tem o fim de assegurar o seu domínio. Na perspectiva da existência de mapas com tal força de determinação, cabe buscar quem ordena

esses mapas, seus conteúdos e coordenadas.

Dito isto, é necessário avançar e rastrear outros momentos em que as práticas cartográficas teriam importância estruturante para o desenho do território. Ao final do século XVIII as sociedades americanas já estavam em pleno desenvolvimento sob a ótica dos colonizadores. Seria necessário, para acompanhar as mudanças nas sociedades europeias, uma nova forma de manter os laços dessas sociedades, uma nova forma institucional: o estado nacional. O processo de independência das Treze Colônias do Norte, juntamente com a Revolução Industrial e a Revolução Francesa fizeram com que mudanças nos pactos coloniais das Américas com as nações Ibéricas fossem críticas. Não se configurariam apenas como reformas políticas, mas também como transformações de ordem administrativa e econômica, cujo impacto seria ainda maior. O ideal moderno de progresso, para a América, é inseparável da violência da colonialidade do imaginário:

En tanto concepto, América es inseparable de la idea de modernidad, y ambos son la representación de los proyectos imperiales y los designios para el mundo creados por actores e instituciones europeas que los llevarán a cabo. La invención de América fue uno de los puntos nodales que permitieron crear las condiciones necesarias para la expansión imperial y para la existencia y un estilo de vida europeo que funcionó como modelo del progreso de la humanidad. (MIGNOLO, 2007, p. 31)

Liderados, em sua maior parte pelas elites *criollas* (filhos de espanhóis nascidos nas Américas, com alguma ou nenhuma miscigenação entre europeus e outros povos), os processos de independência e modernização das nações que se formariam no território americano ocorreram quase que sequencialmente, durante todo o século XIX. O que se estabelece é um processo de autocolonização, com o objetivo de ampliar a independência em relação à metrópole e viabilizar o crescimento financeiro da colônia. A socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (Bolívia, 1949), em uma trajetória paralela à linha optada nesta investigação, defende o uso do termo “colonialismo interno” ao invés de “colonialidade”, exatamente para destacar esse fenômeno de internalização e reprodução dos mecanismos de dominação. Afirma ainda que o colonialismo só pode ser tão eficaz por motivo de sua inserção dentro das estruturas sociais (RIVERA CUSICANQUI, 2012, s./p.). Esse processo encontrou na consolidação dos projetos nacionais locais o apoio para uma oposição às investidas colonizadoras.

Ainda no século XIX se forma como categoria cartográfica uma América ainda mais complexa, cuja “história do subdesenvolvimento integra a história do desenvolvimento do capitalismo mundial” (GALEANO, 2007, p. 19): a América Latina, uma espécie América de segunda classe. A subtitulação “latina” seria fruto de uma investida francesa no Novo Mundo que não era anglo-saxão. Na segunda metade daquele século, com os movimentos de independência das colônias americanas, o império francês de Napoleão III vislumbrou como possibilidade de expansão a tomada de poder nos territórios que apresentavam uma raiz latina (procedente da herança linguística da França, Portugal, Itália e Espanha).

La latinidad, identidad reivindicada por los franceses y adoptada por las élites criollas, en última instancia, funcionó como un concepto que las ubicó por debajo de los angloamericanos y borró o degradó la identidad de los indios y los sudamericanos de origen africano. (MIGNOLO, 2007, p. 20)

O subcontinente se articula, no século que se segue, por um aglomerado de histórias e projetos nacionais diversos, e por sua oposição, não mais apenas à Europa, como também à América Anglo-Saxônica – particularmente aos Estados Unidos da América – que rapidamente ascende à condição de moderna e desenvolvida, sob a ótica do projeto civilizatório europeu. Aquela que é a região das “veias abertas”, descrita por Galeano (2007), é resultante de uma sucessão de projetos hegemônicos da modernidade. As representações desta sub-América, nascida e construída sob o signo da utopia, seriam constantemente mediadas pela ideia de um paraíso exótico e de uma sociedade selvagem a ser explorada e moldada.

A ideia de América Latina não se refere, portanto, a uma simples categoria territorial e sim à construção de um sistema transatlântico que se baseia na colonialidade do poder como forma operativa. Recorrendo a mecanismos de negação e exclusão para a opressão sistemática da diferença, a lógica colonial constitui hierarquias entre indivíduos, com vistas a negá-los e condicioná-los a uma sistemática desestruturação de suas formas produtivas, de representação e autorepresentação e de visões de mundo. Para o pesquisador Adolfo Albán Achinte (Colômbia, 1958), esse processo terá a racialização como eixo fundamental de sua concepção civilizatória, pautado por uma "paleta de cores en donde la diversidad cromática se convirtió en un problema" (ACHINTE, 2009, p. 54). A manutenção da hegemonia sobre povos dominados no período colonial se garantirá por meio de

sistemas ideológicos que condicionavam a pureza, o desenvolvimento e o progresso a uma pele e consciência brancas (FANON apud ACHINTE, 2009, p. 54). Portanto, rastrear algumas origens dessa colonialidade visual tem por objetivo a identificação de dispositivos de reprodução de colonialismos acionados até os dias atuais:

Aquí la tragedia es que todos hemos sido conducidos, sabiéndolo o no, queriéndolo o no, a ver y aceptar [la] imagen [ajena] como nuestra y como perteneciente a nosotros solamente. De esta manera seguimos siendo lo que no somos. Y como resultado no podemos nunca identificar nuestros verdaderos problemas, mucho menos resolverlos, a no ser de una manera parcial y distorsionada. (PALERMO apud QUIJANO, 2014, p. 14)

Por essas questões, as representações do território, da paisagem, dos povos e dos saberes latino-americanos e sua trajetória de constituição compõem uma fonte de estudo para os diversos projetos integrantes do debate da colonialidade do ver. O espaço representado é organizado e condicionado a uma determinada perspectiva e experiência de mundo: o território existe enquanto representação. Dessa forma, a representação cartográfica, percebida por sua capacidade de trazer à luz ou ocultar determinadas experiências históricas, sociais, culturais e econômicas, deve ser questionada em cada gesto, e não associada à ideia de uma técnica isenta de parcialidade. De igual modo, as práticas artísticas, sua produção e circulação, devem ser analisadas e revistas, contextualizadas e compreendidas como procedimentos de construção de narrativas e projetos sobre o mundo.

O paradoxo constituído na oposição entre a invisibilização e a inclusão subordinada do "outro" nas narrativas e representações canônicas é ainda estruturante na visualidade contemporânea. É, por isso, fundamental a retomada e a desconstrução dessas visualidades que condicionam o "outro" a uma representação exotizada (ACHINTE: 2009, p. 55) e instrumentalizada para a manutenção e reprodução, ainda hoje, da hegemonia do projeto moderno/colonial. Entendendo que este trabalho não pretende esgotar o tema das cartografias americanas, tampouco constituir uma genealogia ou cronologia das práticas de representação do território, busca-se avançar, a partir dos conceitos apresentados, para identificar os ecos desses aspectos em práticas contemporâneas. Para isso, na sequência desta investigação, são abordadas produções artísticas latino-americanas dos anos 1960 e 1970 que, extrapolando as categorias de análise e produção artísticas, colocam em questão a naturalização das hierarquias visuais e hegemonias narrativas.



Imagem 9 - Frame de *Marca Registrada*, vídeo de Leticia Parente (1975).

**2. EL ARTE DE AMÉRICA LATINA ES LA REVOLUCIÓN:
CONCEITUALISMOS DOS ANOS 60 E 70**

O debate sobre a emergência do conceitualismo como categoria é bastante corrente na bibliografia historiográfica e crítica das artes visuais. Rastrear a configuração de uma vertente conceitual política latino-americana, conceitualista, e que se opõe à expressão tautológica da arte conceitual estadunidense e europeia, é fundamental para a compreensão do processo de entrada no cânone artístico da produção latino-americana contemporânea. Interessa, a partir da extensa discussão sobre as representações cartográficas, refletir sobre as implicações da articulação de uma categoria de expressão ideológica latino-americana e suas reverberações no entendimento (e construção) do território. Por outro lado, é possível identificar na inserção mercadológica e museográfica de produções dos anos 60 e 70 na América Latina a reprodução de mecanismos da colonialidade do ver. Em outras palavras, o revisionismo característico dessa inclusão de obras críticas e consideradas marginais latino-americanas acaba por se inserir na matriz da colonialidade do poder. Achinte, ao refletir sobre o sistema artístico e sua reprodução de mecanismos moderno/coloniais, destaca que

el arte como un sistema de interpretar, re-presentar, comprender, imaginar, simbolizar y problematizar el mundo nos devuelve de nuevo al proyecto moderno/colonial en el cual se establecieron categorías de lo que podía o no ser considerado como arte. (ACHINTE: 2009, p. 55)

A historiadora da arte Griselda Pollock (África do Sul, 1949) afirma que a noção do cânone artístico como uma estrutura mítica se caracteriza como um mecanismo de imposição e condicionamento de experiências visuais (POLLOCK, 2015, p. 19). A consagração de uma obra pelas instituições de saber/poder (universidades e museus), por meio de seus instrumentos de publicação e circulação, dita a relevância de determinadas pautas e constitui categorias hierárquicas que refletem as estruturas e identidades do poder hegemônico, o que ocorre no Norte e se reproduz nas instituições do Sul Global.⁷ Igualmente importante é destacar que se mantêm no horizonte deste debate sobre as produções artísticas do século passado as reverberações da colonialidade do ver; esta, inaugurada com a invenção da América – na esteira de Quijano (1992) e em coro com Barriendos (2008) –, pode ser acompanhada e identificada na história da visualidade das

⁷ Ver nota 2.

Américas após 1492.

Os procedimentos de arte conceitual nesse período se inserem na historiografia tradicional, vinculados a uma produção com origem nos Estados Unidos e na porção ocidental da Europa a partir dos anos 50. Estão associados, em parte, a uma crítica aos sistemas de poder constituídos pelas instituições artísticas e pelo próprio mercado da arte. O que se produzia, nesse caso, era uma espécie de “antiarte”, oposta às premissas do sistema hegemônico da arte, e que se propunha a alargar seus espaços de atuação. As propostas do grupo *Fluxus*, articuladas inicialmente por George Maciunas (Lituânia, 1931), nos Estados Unidos, e com participantes em diversos países, podem contribuir para o entendimento dessa vertente. Em seu manifesto de 1963, afirma que é necessário livrar "o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata..." (PHILLPOT, s./d., s./p.),⁸ e clamam a promoção de uma arte viva. Seus membros, John Cage, Yoko Ono, Nam June Paik, Henry Flynt, Shigeo Kubota, entre outros, borravam as fronteiras do sistema artístico, propondo obras, muitas vezes coletivas ou anônimas, em diversas disciplinas e formatos experimentais (músicas, filmes, performances, obras literárias, instruções etc); com isso, declaravam uma oposição direta ao mercado artístico.



Imagem 10 - Frame de *Cut Piece*, Yoko Ono (1965).

Também é possível encontrar o argumento conceitual que trata de produzir alternativas aos aspectos formais da tradição artística. O historiador Simon Marchán Fiz (Espanha, 1941) irá identificar e estabelecer com clareza as linhagens

⁸ Tradução nossa.

artísticas que constituem tais tendências da arte conceitual, em sua obra *Del arte conceptual al arte del concepto – epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'* (1986). Acredita-se, no entanto, que por diversas que fossem as operações realizadas nos corpos das obras, traziam para o centro da discussão uma mesma questão: um culto ao objeto artístico e às vanguardas modernas ocidentais. Entre as diversas repercussões da crítica, a aura dos objetos artísticos, ainda muito vigente na segunda metade do século XX, iniciada por Duchamp com os *readymades* e a *Fountain* (1917), podemos recorrer às proposições de Joseph Kosuth (Estados Unidos, 1945), como em *One and Three Chairs* (1965). Nesse trabalho, Kosuth dispõe a imagem fotográfica, o verbete e o objeto cadeira, confrontando as representações e levantando diversas questões, como originalidade, manufatura e construção conceitual em torno da obra.



Imagem 11 - *One and Three Chairs*, Joseph Kosuth (1965)

Lucy Lippard (Estados Unidos, 1937), afirma ainda que os e as artistas ditos/as conceituais remontavam a um lugar fundamental para a arte, a utopia: uma tentativa de visualizar novas possibilidades e se inspirar nelas. Ao investigar a arte conceitual, na obra *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), a crítica relata:

Os tempos eram caóticos, assim como as nossas vidas. Cada um de nós havia inventado a própria história, e nem sempre elas

se encontravam; mas tal conjunto desalinhado é a fonte de todas as versões desse passado. Artistas conceituais, talvez mais preocupados com distinções intelectuais em representação e conexões do que aqueles que se apoiam em objetos como veículo/receptáculo, ofereceram à posteridade um relato particularmente confuso. (LIPPARD, 1997, p. VII)⁹

O primeiro uso adjetivado – “arte conceitual” – dessa vertente de produção artística é comumente associado à publicação de *An Anthology of Chance Operations* (1963), com um texto do filósofo e artista Henry Flynt (Estados Unidos, 1940). Nele, Flynt discorre sobre a prática que tem como material de trabalho as próprias ideias, assim como o som é o material para a produção musical. Desse modo, a arte conceitual estaria intrinsecamente vinculada à linguagem. Com referência a diversas práticas nos meados dos anos 50 na cena artística estadunidense, a síntese elaborada por Flynt pensa a linguagem como arte. Para além de sua materialização, o argumento do artista é de que a construção de sentido é o fundamento e o propósito, ou seja, é a própria obra em si (FLYNT, 1963).



Imagem 12 - Capa do texto de Henry Flynt na publicação *An Anthology of Chance Operations* (1963).

Para melhor compreender o momento de emergência da arte

⁹ *The times were chaotic and so were our lives. We have each invented our own history, and they don't always mesh; but such messy compost is the source of all versions of the past. Conceptual artists, perhaps more concerned with intellectual distinctions in representation and relationships than those who rely on the object as vehicle/receptacle, have offered posterity a particularly tangled account.* (LIPPARD, 1997, p. VII, tradução nossa)

conceitual como um conjunto de "*nuevas gramáticas visuales y convenciones iconográficas*" (MARCHÁN FIZ, 1986, p. 11), é preciso uma breve digressão para que se possa apresentar o contexto das vanguardas que se instauram entre os séculos XIX e XX, as quais, em alguns aspectos, antecedem em algumas décadas a arte conceitual e os conceitualismos.

Em meados do século XIX, o crescente processo de industrialização de países europeus centrais encetou uma mudança fundamental nas formas de pensar e produzir arte. Os grandes centros urbanos Europeus emergiram como eixos estruturantes da sociedade e como o *locus* da cultura – em contraposição ao “atrasado” campo –, resultado da intensificação do fluxo de pessoas, bens, serviços, informações e dinheiro. O rápido processo de industrialização da sociedade da época acarretou uma explosão nos contingentes populacionais e o consequente aumento dos contrastes entre diferentes camadas sociais. Deve-se lembrar, ademais, o quanto a exploração do Sul foi basilar para a Revolução Industrial europeia, tanto no fornecimento das bases econômicas que a viabilizou quanto no fornecimento de matéria prima, num primeiro momento e, de mercados consumidores desde então.

Nas estruturas moderno/coloniais das metrópoles europeias também estão profissionais com formas de ocupação, pensamento e demandas de vida diversas. As mudanças críticas no modelo de sociedade e nas estruturas de produção promovem uma alteração no processo de sistema da arte que, como afirmaria Walter Benjamin (Alemanha, 1892) em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936), passa a ser um fenômeno de massas ao fim do século XIX. Para os artistas da sociedade em que a burguesia está em plena ascensão, seria imprescindível que pautassem sua produção pela representação do tempo presente e de sua própria essência, e não apenas “à beleza de que ele [o presente] pode estar revestido” (BAUDELAIRE, 2006, p. 08). Em suma, registrar e testemunhar essa realidade europeia, em suas atitudes e ideários despontantes, se torna fundamental para os e as artistas daquela altura. É possível encontrar em algumas obras, com formas de representação associadas a costumes e dinâmicas sociais daquele tempo, incursões alternativas em gêneros tradicionais da pintura, como o retrato, se relacionando, no entanto, a eventos e contextos contemporâneos de sua produção.

Tal é o contexto de mudança do sistema da arte na virada do século

que se torna possível estabelecer uma relação com tal dinâmica social, afirmando que “a aura cultural em que operam (...) já é a de uma burguesia não mais fechada e retrograda, ao contrario, interessada em conciliar seu prestígio com os avanços na indústria, na técnica, nas artes” (ARGAN, 1992, p. 418). Essa percepção ampliada da paisagem urbana do fim de século XIX se formaria, ainda, como uma metáfora do processo fotográfico, da máquina a vapor, das novas indústrias, bem como do detalhamento e da compreensão de uma multidão urbana metropolitana de trabalhadores e trabalhadoras anônimos. O registro dessa experiência urbana de fim do século, assim como da multidão de anônimos das cidades modernas, pode também ser percebida por meio de um aglomerado dos fragmentos como aspectos constituintes da própria esfera social. As representações e articulações de sentido são então despedaçadas, num momento em que a produção artística era regida por critérios extremamente formais. A personagem que domina esses fluxos é o *flâneur* que, sempre em trânsito, estaria constantemente absorvido por um processo de observação e reflexão do mundo circundante. Para Baudelaire (2006, p. 17), o domínio do *flâneur* é a multidão. É uma personagem que “submetido[a] ao ritmo de seu próprio devaneio, sobrepõe o ócio ao lazer e resiste ao tempo matematizado da indústria” (D’ANGELO, 2006, p. 242).¹⁰

Esse contexto de profundas alterações sociais e estéticas se reflete na forma de organização e articulação do sistema, da produção e circulação artística, muito além do eixo hegemônico de circulação artística, Europa e Estados Unidos. A transposição do passado para o presente, com a vontade de romper com a tradição europeia em vez de prosseguir-la, é acompanhada pela crescente circulação e popularização da produção de imagens. Observa-se, nesse processo, a reorganização do sistema visual; a apreensão do mundo pela reprodução fotográfica no final do século XIX – a imagem técnica –, em cartazes, jornais, cartões postais e revistas, desencadeou a decadência do mercado da pintura como fonte de imagens da realidade.

Essa mudança provocou uma crise nas técnicas tradicionais de produção de imagens visuais – oriundas das escolas de belas-artes –, o que culminou em um engajamento dos e das artistas em novas maneiras de produzir suas obras, longe das amarras do virtuosismo da academia. Isto é, as expressões

¹⁰ Acréscimo nosso.

artísticas distantes do fardo da reprodução fiel da realidade orientam o projeto das vanguardas europeias. Essa mudança repercute no sistema de arte internacional, que naquele momento se encontra em transição, com o eixo de poder e centralidade passando de Paris a Nova Iorque. O que motiva os e as artistas com vínculos no impressionismo, fauvismo, expressionismo e, mais à frente, no cubismo, construtivismo, surrealismo, dadaísmo, suprematismo e futurismo é o ímpeto de elevar a outros parâmetros as formas de conceber, pensar e produzir arte.



Imagem 13 - *Fountain*, Marcel Duchamp (1917).

Ao fim desta digressão, vale destacar que o cenário apresentado será estruturante para a compreensão das vanguardas do século XX, que têm como pautas recorrentes o rechaço aos modos de produção e construção de sentido do século XIX. Esse entusiasmo pela implantação de novos regimentos visuais, acompanhado pela literatura, música e outras artes canônicas, transcorre por toda a primeira metade do século XX. No trabalho de alguns artistas, como é o caso de Marcel Duchamp (França, 1887-1968), estão princípios de atitudes e formas de pensar o espaço da arte, tomando o conceito e os mecanismos do sistema como materiais para construção de sentido artístico:

O que a arte de Duchamp sugere é que esta mudança da forma das imagens que constituem progressivamente no nosso entorno arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação – o que, por sua vez, talvez traga consequências

sobre os próprios processos simbólicos e imaginários. Isto quer dizer que os modos de produção dos signos afetam os próprios processos do conhecimento. (KRAUSS, 2002, p. 92)

A despeito da efusividade artística das primeiras décadas do século XX, o rompimento com os modelos coerentes e herméticos das vanguardas irá se iniciar apenas em meados da década de 1950, após a Segunda Guerra Mundial, com desenvolvimentos no campo da comunicação e da economia, os quais acompanham a disputa entre hegemonias do poder global, com a Guerra Fria. Na década seguinte, a guerra do Vietnam, os levantes estudantis e o Maio de 68, a contracultura, os movimentos pelos direitos civis e políticos das mulheres, dos negros e dos homossexuais explicitavam o caráter turbulento do momento, com grandes implicações sociais e culturais. Torna-se evidente que os modelos sociais existentes são pautados pelo agenciamento de exclusividades e características específicas (nação, religião, gênero, sexo e território) e que o modelo político, o capitalismo, não contempla mais a diversidade do mundo. Esse cenário de conturbados debates políticos e filosóficos, em concomitância com os avanços tecnológicos, informacionais e comunicacionais, é o insumo central das reflexões da arte conceitual: o ambiente, a violência, o consumo e a sociedade. Tais questões ecoam na produção artística também por meio da coletivização das práticas, do questionamento sobre os métodos das instituições políticas e artísticas e sobre a constituição hegemônica das narrativas históricas; reverberam também por meio de um comprometimento ético nos processos do fazer artístico. O atravessamento declarado do enunciado pela política, para a arte conceitual, não é somente inevitável, mas também desejável.

A crescente industrialização produzida pela injeção de capital estrangeiro nas nações emergentes promove a subordinação dessas economias ao poder hegemônico do Norte. O contexto propicia o desenvolvimento, a partir dos anos 1960, da teoria da dependência, que busca teorizar criticamente o subdesenvolvimento dos países que se situam na periferia do sistema econômico mundial. Na América Latina, o período é marcado por um processo de industrialização, acompanhado pela acelerada urbanização de suas metrópoles: a chegada do tão esperado “desenvolvimento”, sob a ótica do processo civilizatório da modernidade.

No princípio do ano de 1959, outro paradigma de desenvolvimento é

possível. A Revolução Cubana se projeta como uma resistência em oposição à hegemonia capitalista. O historiador Tulio Halperin Donghi (Argentina, 1926), sobre os impactos da Revolução Cubana, afirma que esta impulsionou outros alinhamentos das nações do Sul, além do fortalecimento de uma corrente de resistências continentais:

Quando essa solução se apresentou naquele canto do Caribe, que todos acreditavam destinado a um futuro de escassa importância inovadora, se não mesmo necessariamente menos agitado, apresentou consequências que transcenderam de muito as fronteiras da ilha. (...) Não só pôs fim, como afirma Richard Morse, à pax monrovia, sob cuja égide a hegemonia norte-americana não era nem sequer questionada, como também obrigou a formular novos termos de luta política e social no âmbito de cada país latino-americano. (HALPERIN DONGHI, 2012, p. 325)

Como um respiro forte que antecede o mergulho profundo, os anos 60 e 70, em diversas nações latino-americanas, seriam turbulentos e convulsivos. Em alguns anos, com o horizonte de debate acerca das liberdades individuais e sociais, o próprio exercício de possibilidades e modos de vida latino-americanos seriam brutalmente cerceados por governos autoritários. A ditadura encontra lugar em diversas nações do continente e se expressa de forma extremamente violenta. O sentimento de fracasso das utopias se relacionaria diretamente com a rigidez dos cenários políticos, que eram compostos de projetos de uma direita liberal que reprimiu gradualmente as liberdades e as possibilidades de construção de outras narrativas. Num mundo cindido entre os blocos comunista e capitalista, os governos militares se alastram na América Latina a partir da década de 1950, e, mesmo com muitas diferenças particulares em seus processos e nos agentes envolvidos, seguiram o modelo do golpe ocorrido na Guatemala (1954), com a influência e aporte financeiro dos Estados Unidos: Paraguai (1954), Argentina (onde se iniciaram na década de 1930 e se intensificam a partir de 1962), Brasil (1964), Peru (1968), Uruguai e Chile (1973). Como reflexo do cenário internacional da Guerra Fria, é de interesse dos Estados Unidos manter a hegemonia e o controle sobre as nações do continente. Em suma, o cenário político da segunda metade do século XX pode ser compreendido também a partir das reverberações do sistema-mundo colonial. Nesses processos há um recuo da influência Europeia na América do Sul, e um amplo e agressivo avanço nas intervenções dos Estados Unidos nessas nações.

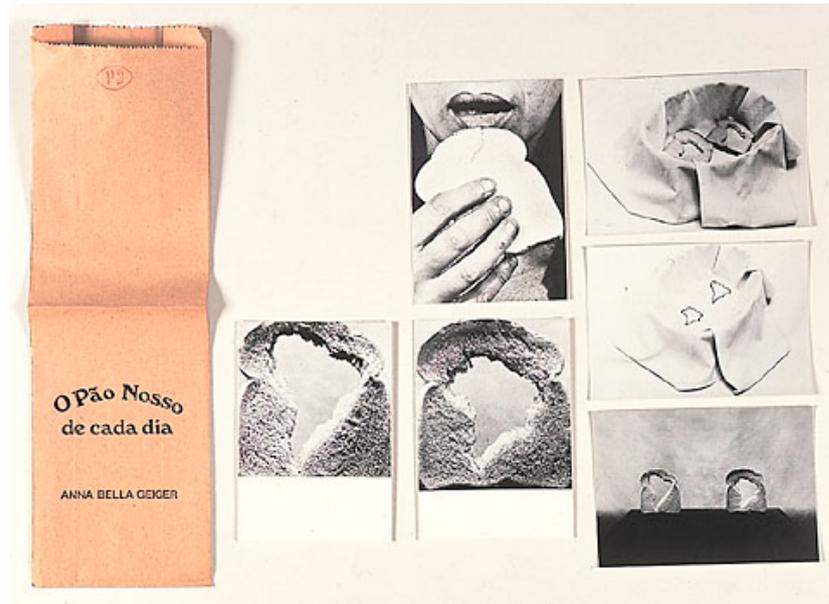


Imagem 14 - *O pão nosso de cada dia*, Anna Bella Geiger (1978).

É este o contexto internacional em que se inserem as produções da arte conceitual. Identificam-se, nesse momento, de forma descentralizada, diversas iniciativas que, de maneira interdisciplinar (e indisciplinar), integram discursos das resistências sociais, políticas, econômicas – e visuais – e que, periféricos às narrativas totalizantes, colocam em disputa a autoridade de estruturas e instituições legitimadas, tendo ainda como foco o sistema de representação dos mecanismos de poder, seus processos de segmentação, inclusão e exclusão.

Ademais tanto as vanguardas modernistas como a arte conceitual são acompanhadas do aparecimento de profissionais na lógica mercadológica, os quais detêm "o monopólio da definição de vanguarda (...), ou seja marchands auxiliados pelos críticos, historiadores e conservadores de museus" (BUENO, 2001, p. 221). O que ocorre de fato é uma pulverização no entendimento e pensamento sobre as vanguardas, e sobre a história da arte. Os artistas ditos "conceituais" na historiografia tradicional vão, na maior parte dos casos, rechaçar a categoria, por não acreditarem no sistema, no mercado e nas etiquetas artísticas, assim como por não considerarem que haja uma unidade coerente como "vanguarda". É interessante frisar que, não obstante se afastarem e criticarem esse modelo de organização e de compreensão unitária e linear das práticas artísticas, tais artistas se aproximam do pensamento de vanguarda pela perspectiva crítica e inovadora, de rompimento com o passado.

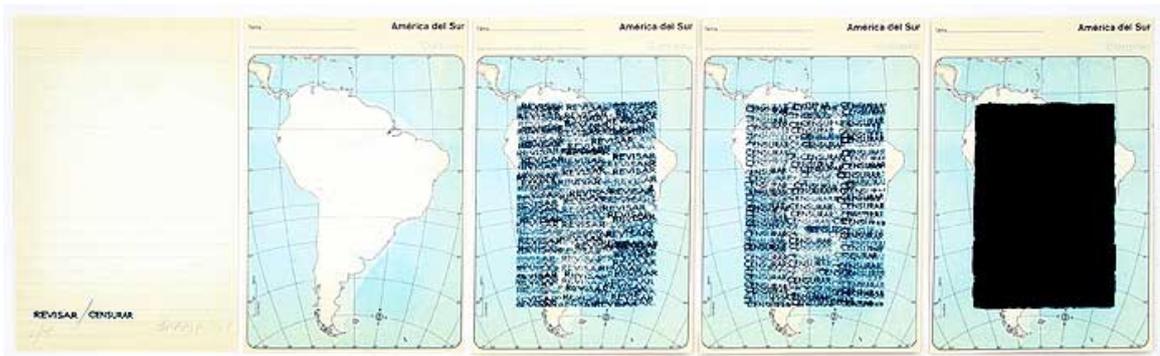


Imagem 15 - *Revisar/Censurar*, Horacio Zabala (1972).

Entre as pulsões geradas nas artes visuais a partir dos anos 50, assiste-se a uma renovação de paradigmas nas expressões tradicionais da arte, como aborda Rosalind Krauss (Estados Unidos, 1941) no seminal texto "A escultura no campo ampliado" (1979), em que afirma que "categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo" (KRAUSS, 2008, p. 129). A contribuição de Krauss auxilia o entendimento de como as convenções e padrões artísticos deixam de contemplar a pluralidade de interseções, diferenças e complementaridades possíveis nesse momento do campo de produção artística em constante expansão.

A maneira como os artistas descrevem textualmente o interesse pela produção de diferentes formas de entendimento da prática artística também contribuiu para o dimensionamento dessas práticas. Em "Esquema geral da nova objetividade" (1967), Hélio Oiticica formula o estado da arte brasileira a partir de algumas características específicas: a vontade construtiva; tendência para o objeto pela superação do quadro de cavalete; participação do espectador; consciência política; proposições coletivas e aversão às vanguardas modernistas; antiarte (OITICICA, 2009, p. 154). Ainda que frequentemente se propusessem a construir outros paradigmas de arte distantes do modernismo, alguns e algumas artistas estabelecem diálogos com a própria história da arte para reverenciar seu trajeto enquanto também a negam, como é o caso de "Carta a Mondrian" (1959), de Lygia Clark. Destacam-se ainda a riqueza das contribuições das compilações de textos de artistas feitas por Alexander Alberro e Blake Stimson em *Conceptual Art: A Critical Anthology* (1999) e as tradições mais recentes por Glória Ferreira e Cecília Cotrim,

em *Escritos de artistas: anos 60 e 70* (2009). Em sintonia com Ferreira, entende-se que os textos tenham ainda uma potência que os distancia dos manifestos das vanguardas modernistas, por não se pautarem em projetos futuros, e sim em problemas específicos da produção, indicando ainda um "deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra" (FERREIRA, 2009, p. 10).

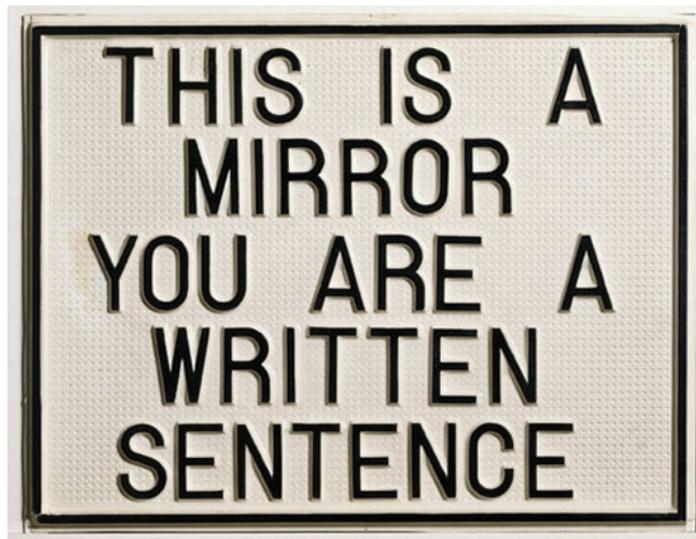


Imagem 16 - *This is a Mirror, You Are a Written Sentence*, Luis Camnitzer (1966).

Nesse sentido, Cristina Freire (Brasil, 1961) aborda ainda a potencia da produção conceitual para a reorientação da narrativa histórica da arte (FREIRE, 2009, p. 71). Essa produção se ocuparia de fornecer novos parâmetros para práticas institucionais e do sistema próprio da arte, conformando uma história da arte não global, nem hegemônica, tampouco absoluta ou estática. Esse tema será retomado na reflexão sobre as expressões da colonialidade do ver, mais adiante.

As proposições de uma arte-linguagem encontram no pós-guerra um prolífico contexto de desenvolvimento. Os materiais e os paradigmas não são mais estruturantes para a produção, mas sim as ideias e os conceitos. Para Lippard (1967), por esse motivo, há uma desmaterialização da obra de arte nas propostas conceituais: "liberados do status do objeto, os artistas conceituais estavam livres para deixar correr sua imaginação" (LIPPARD, 2004, p. 7). A arte conceitual desafia as noções da hegemonia artística e de centralidade da produção visual com fins mercadológicos, se apropriando e questionando as estruturas institucionais. A historiografia corrente da arte conceitual assume a desmaterialização preconizada

por Lippard como central, atribuindo-lhe também outras características, como as expressões textuais, orais ou escritas, a perspectiva processual das obras e o caráter documental (BATTCKOCK, 1973). A propósito desses pontos, são abordadas à frente as implicações dessas características, assim como a forma como a projeção de tais aspectos na produção latino-americana e sua inserção em uma categoria artística implicam uma reprodução de mecanismos moderno/coloniais de manutenção das hierarquias visuais.

La conciencia continental, las ideas políticas y económicas tercermundistas, y particularmente la existencia de la Revolución Cubana (que ejemplificó una alternativa política y económica contra el modelo capitalista estadounidense que se daba por sentado o que fuera impuesto por la fuerza); todas ayudaban a trascender el nacionalismo aun cuando uno se preocupaba por asuntos locales. (CAMNITZER, 2012, p. 16)

Na América Latina, a ideia de uma arte-linguagem, conceitual, também tem como fator determinante a longa trajetória e a herança de relações coloniais com as metrópoles referenciais do Norte. As práticas artísticas latino-americanas, usualmente subjugadas como repetição e cópia das vanguardas do Norte, se encontram, nesse momento, potencializadas pela configuração de discursos políticos contra os governos autoritários, contra o imperialismo latino-americano e as repercussões do sistema colonial. A produção na periferia dos grandes mercados da arte é, então, emergente e crítica com o sistema político e da arte. Melendi aponta que:

Os amplos paradigmas – barroco, vocação construtiva, geometria sensível, mestiçagem – inseriam-se num fundo social e político, com ênfase na ideologia anti-colonial e anti-imperialista. Pela primeira vez, junto à implantação de estratégias que tornassem a arte social e politicamente ativa, afirmou-se um ponto de vista latino americano, em oposição à perspectiva americana dominante. (MELENDI, 1998, p. 30)

Para além da “desmaterialização”, a palavra que descreve mais propriamente essa ideia da produção latino-americana é “contextualização” (CAMNITZER, 2012, p. 33). Essencialmente periférica ao sistema global, com o enunciado contaminado pelo campo político, a arte conceitual aborda questões éticas e discursos críticos para além do campo estético. As rupturas dessa vertente conceitual do Sul seriam tanto formais quanto sociais. O que conforma uma arte conceitual do Sul Global, um conceitualismo, tanto para os artistas e pesquisadores

que assim o definem, quanto para os e as artistas latino-americanos que se apropriam desta categoria, é a diversidade em suas frentes e formas de resistência. Suely Rolnik (Brasil, 1948) afirma que a especificidade da experiência conceitual na América do Sul se dá por uma necessidade militante de criação de espaços e resistências em prol da liberdade:

Encarar o terror como uma importante dimensão da experiência a tomar corpo na obra passa a ser um elemento fundamental de muitas práticas artísticas do período e constitui uma de suas marcas singulares. (...) O que faz a diferença das propostas mais contundentes que se inventam na América Latina no período é que a questão política se coloca nas entranhas da própria poética. Encarnada na obra, a experiência onipresente e difusa da opressão torna-se visível e/ou audível num meio em que a brutalidade do terrorismo de Estado provoca como reação defensiva a cegueira e a surdez voluntárias, por uma questão de sobrevivência. (ROLNIK, 2009, p. 156)

Haverá, tanto para Lippard (1967), Camnitzer (2006), Marchán Fiz (1972) quanto para outros pesquisadores e pesquisadoras que teorizam sobre a produção do conceitualismo ideológico latino-americano, uma polarização em relação ao que se produzia na arte conceitual estadunidense e europeia, que, por sua vez, é apontado por esses autores como sendo hermético e racionalista. Isto é, a diferença, como destaca Marchán Fiz, está na perspectiva contextual e política dos latino-americanos e em como isto dota de matizes diferenciadas o conceitualismo em relação à tendência que seria analítica e racional da arte conceitual do Norte.



Imagem 17 - *Sombra para boleto de colectivo*, Liliana Porter (1969)

Algumas conexões pertinentes entre as duas vertentes legitimadas podem ser ressaltadas, como é o caso das redes internacionais de arte postal, que se caracterizavam pela utilização do sistema de correios, para subverter as censuras impostas pelos regimes ditatoriais, no caso da experiência latino-americana, ou para estabelecer diálogos e fazer circular ideias, informações e propostas visuais. Obviamente, o intenso intercâmbio postal que toma lugar nos anos 70, contando com a participação de artistas como Paulo Bruscky (Brasil, 1949), Anna Bella Geiger (Brasil, 1933), Clemente Padín (Uruguai, 1939), Guillermo Deisler (Chile, 1940-1995), Jorge Caraballo (Uruguai, 1941), Liliana Porter (Argentina, 1941), Edgardo Antonio Vigo (Argentina, 1928-1997), Juan Carlos Romero (Argentina, 1931), Horacio Zabala (Argentina, 1943), entre outros, estabeleceria uma clara crítica ao sistema da arte por se situar em uma mescla indistinta entre arte e vida. Alguns dos artistas, estando em exílio fora de seus países de origem, tomam essa prática como um exercício de diálogo com seus pares em suas respectivas terras natais, como é o caso do chileno Deisler (CAMNITZER, 2009, p. 105). Eles estabelecem assim, diálogos e redes de troca de informações entre grupos de artistas que se identificam com processos conceituais e debates políticos correntes ao tempo. Destaca-se, portanto, o papel dos intercâmbios entre artistas em exílio na produção de tais obras e no estabelecimento dessas aproximações entre as duas vertentes, a da arte conceitual e a do conceitualismo. Nas ditaduras latino-americanas, artistas e teóricos (alguns por opção própria) se vêem obrigados ao exílio no exterior durante os anos mais duros da repressão. Destacamos a produção de Luis Camnitzer, Hélio Oiticica (Brasil, 1937-1980), Cildo Meireles (Brasil, 1948), Liliana Porter (Argentina, 1941), Juan Downey (Chile, 1940-1993), David Lamelas (Argentina, 1946) e Eduardo Costa (Argentina, 1940), que também circularam por espaços culturais e atuaram em exposições no exterior, principalmente o grupo que esteve em Nova Iorque no período. Deve-se ainda reconhecer um processo de diálogo e troca mútua entre os artistas e as artistas da arte conceitual tautológica e do conceitualismo ideológico latino-americano.

No entanto, a distinção entre as duas categorias é reforçada sistematicamente pela historiografia da arte, destacando ainda na vertente latino-americana uma oposição à hegemonia central e um empoderamento em relação ao

lugar periférico discursivo: "da adversidade vivemos", afirma Oiticica em um de seus parangolés (1964).

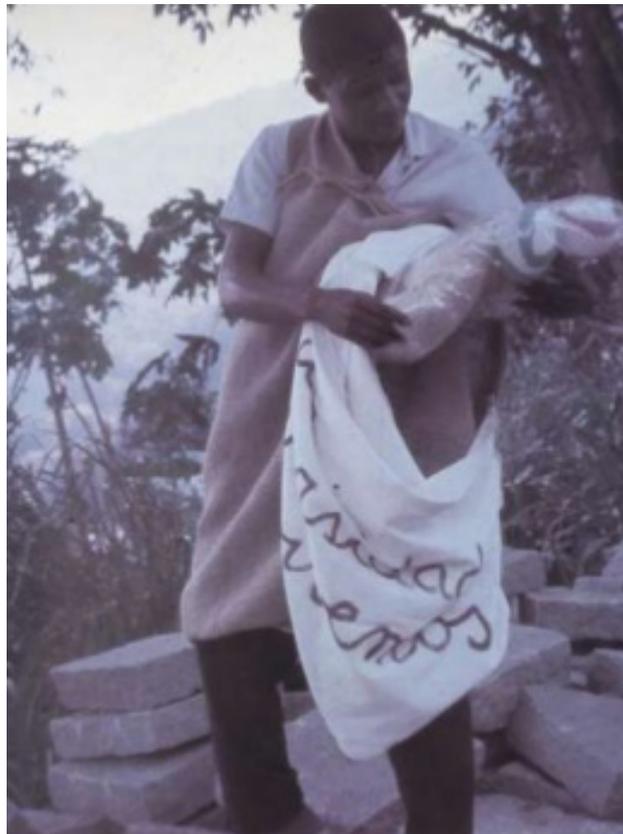


Imagem 18 - Parangolé P16 Capa 12. *Da adversidade vivemos*, Hélio Oiticica (1964).

O artista e escritor Luis Camnitzer aposta de forma bastante expressiva e sistemática, desde os anos 70, no conceitualismo latino-americano. Sua extensa produção estabelece diálogos com textos da historiografia da arte conceitual estadunidense e europeia, diferenciando a vertente latino-americana e instituindo leituras a partir de referências regionais. Para o artista uruguaio, a oposição à institucionalização da arte, assunto de importância decisiva para a arte conceitual, apresenta-se de maneira secundária em sua expressão "tropical": os museus, galerias e escritórios de arte são apenas uma pequena parcela dos problemas enfrentados nas sociedades do Sul, imersas em instabilidade política e sob diversos regimes ditatoriais no período. Não haveria como a arte ignorar o cenário de grandes tensões políticas e deixar de atuar nessa esfera. Conforme afirma o autor, *"el conceptualismo (como entidad separada del término "arte conceptual"), no solamente cuestiona la estética sino también la actitud hacia el papel que tiene el arte – la manera de producirlo y el impacto que pretende tener"* (CAMNITZER, 2012, p. 30). Na compreensão estabelecida por Camnitzer sobre o

conceitualismo, na referencial publicação *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista en Latinoamérica* (2008), há a indicação de referenciais para o pensamento acerca da arte latino-americana que partem de concepções temporais não hegemônicas e perspectivas interdisciplinares, em oposição à historiografia da arte ocidental, que estabelece uma trajetória erudita, linear e universalizante das expressões visuais.

Creemos que el arte implica un compromiso activo con la realidad, activo porque aspira a transformar esta sociedad de clases en una sociedad mejor. (...) Como consecuencia de ello, declaramos que la vida del Che Guevara y las acciones de los estudiantes franceses son obras de arte de mayor importancia que la mayoría de las estupideces que cuelgan de las paredes de miles de museos en todo el mundo. Aspiramos transformar cada trozo de realidad en un objeto artístico que se cueve contra la consciencia del mundo, revelando las íntimas contradicciones de esta sociedad de clases. (CAMNITZER, 2012, p. 87)

Camnitzer estabelece como paradigmas para o desenvolvimento de uma historiografia do conceitualismo latino-americano os textos de Simón Rodríguez, o grupo guerrilheiro uruguaio Tupamaros e a ação *Tucumán Arde*, os quais escapam da concepção disciplinar e linear da tradição ocidental. Ao recorrer a tais referências, o autor realiza diversas considerações, atribuindo ao conceitualismo latino-americano uma trajetória que extrapola os limites canônicos do sistema da arte ocidental. Ele considera, por exemplo, a organização guerrilheira uruguaia Tupamaros como uma das contribuições estéticas mais expressivas da América Latina para a história da arte, defendendo que a quebra dos limites entre arte e vida são fundamentais e que os artistas devem buscar ativar processos criativos em campos não-artísticos:

Sentía que los Tupamaros demostraban que era posible utilizar la creatividad artística para afectar las estructuras sociales y políticas. El sistema de referencia utilizado era claramente ajeno del arte tradicional, pero las operaciones del grupo se manifestaban a través de expresiones que al mismo tiempo que contribuían a un cambio estructural total también tenían una gran densidad de contenido estético. Por primera vez un mensaje estético era entendible como tal y sin ayuda del contexto artístico dado por la galería o el museo. El mensaje iba directamente desde el objeto a la situación, desde la legalidad elitista a la subversión. (CAMNITZER, 2012, p. 27)

Com o fim de evidenciar alguns dos aspectos fundacionais da categoria artística conceitualista, defendida por Camnitzer de forma expressiva em

seu texto "*Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*" (2012), é importante recorrer a algumas obras que atingiram status canônico no sistema artístico internacional. Primeiramente, vale referir a ação *Tucumán Arde*,¹¹ ocorrida nas sedes da Confederación General del Trabajo (CGT), em Rosário e em Buenos Aires, em novembro de 1968, a qual faz parte da programação do Itinerário 68 (LONGONI; MESTMAN, 2008), como foi chamado por Ana Longoni (Argentina, 1967) e Mariano Mestman (Argentina, 1968). Itinerário 68 foi a denominação para um conjunto de intervenções e manifestações públicas na Argentina em oposição ao regime militar, às instituições artísticas e ao próprio sistema capitalista (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 21).



Imagem 19 - Entrada da exposição *Tucumán Arde*, em Rosário (1968).

O artista León Ferrari (Argentina, 1920-2013), integrante da ação, em resposta a um questionário sobre *Tucumán Arde*, proposto pela Escola de Letras da Universidade de La Habana em 1973, apresenta um panorama dos seus objetivos:

Sus propósitos eran hacer del arte una herramienta revolucionaria, usar el arte para hacer política, participar con su profesión en el proceso de liberación de nuestro país. Para

¹¹ Existe uma rica documentação sobre a ação, e podem ser encontradas amplas contribuições nas publicações recentes de Carnevale et al. (2015) e Longoni e Mestman (2008).

alcanzar aquel objetivo resolvieron: a) abandonar la elite cultural a la que estaban sirviendo, renunciar a las galerías, becas, fundaciones, al público de elite que condicionaba sus obras y con el cual habían construido un lenguaje que era ininteligible para las mayorías; b) cambiar de público, dirigirse al pueblo explotado con sus problemas y con su lenguaje; c) realizar una primera experiencia con una denuncia sobre la situación de los obreros del azúcar de la provincia de Tucumán. (FERRARI, 1973, p. 1)

Tucumán Arde é uma mostra coletiva e multidisciplinar ocorrida em novembro de 1968 nos espaços da Confederación General del Trabajo de la República Argentina (CGT) em Rosário (tendo durado uma semana até seu encerramento pelos militares) e em Buenos Aires (onde foi fechada no dia de abertura). Articulada por artistas e intelectuais, com colaboração de trabalhadores e trabalhadoras, a mostra é realizada com base na veiculação de informações, documentos e produções artísticas sobre as lutas sociais e as opressões sofridas pelos trabalhadores e trabalhadoras dos canaviais da região de Tucumán. Propondo se opor aos sistemas de cultura oficial, as ações de *Tucumán Arde* caracterizam-se por aproximar a arte de uma perspectiva radical de transformação social. Observa-se que o aspecto revolucionário de *Tucumán Arde* se constitui, de acordo com Ferrari, "*porque es la manifestación de aquellos contenidos políticos que luchan por destruir los caducos esquemas culturales y estéticos de la sociedad burguesa, integrándose con las fuerzas revolucionarias que combaten las formas de la dependencia económica y la opresión clasista*" (FERRARI, 1973, p. 2). A estrutura da mostra é baseada em um conjunto de ações de contrainformação, guerrilha, coleta e produção de material sobre a situação precária daqueles trabalhadores e trabalhadoras de Tucumán. Outro artista participante da ação, Juan Renzi, declararia que a intenção da mostra é "inventar una estructura que permitiera filtrar en los medios periodísticos la información que ellos mismos evitaban publicar" (RENZI, 68, s./p.). Por isto, optam por utilizar a própria gana da imprensa por notícias sobre os artistas e as artistas ditos de vanguarda para divulgar a mostra e os dados coletados. Sobre a visibilidade e o arquivo de *Tucumán Arde*, são temas retomado adiante, mais delongadamente, aquando da análise da exposição *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (1999), no terceiro capítulo.

Ainda com o intuito de salientar os argumentos de Camnitzer em defesa do conceitualismo latino-americano, tem relevância o trabalho de Victor

Grippe (Argentina, 1936-2002). Dentro do regime de construção de sentido e linguagens políticas, o argentino realiza em 1972, juntamente com Jorge Gamarra e A. Rossi,¹² a obra *Construcción de un horno popular para hacer pan*, que consiste na construção de um forno de barro na praça Roberto Arlt (Buenos Aires) e o ato de preparar, assar e distribuir pães para a população agrupada no local, já à espera das fornadas. Sobre esse trabalho, Camnitzer relata a complexidade de se operar no mundo das ideias: a obra transita em campos interdisciplinares que ultrapassam os limites tradicionais da arte (CAMNITZER, 2012, p. 37). Grippe, ao relatar o procedimento adotado para a obra, afirma que se trata de “*trasladar un objeto conocido dentro de un ambiente conocido por personas específicas a un ambiente frecuentado por otra clase de personas*” (GRIPPO, 1972 apud CAMNITZER, 2012, p. 36). A construção do forno, a fabricação e o compartilhamento do pão têm, portanto, um propósito pedagógico. A transformação da matéria e a transposição de objetos e práticas cotidianas entre esferas conformam analogias críticas para o contexto latino-americano. A perspectiva pedagógica das obras do conceitualismo é um tema abordado por Camnitzer, recorrente na sua prática artística, confirmando uma preocupação com a clareza dos sistemas de comunicação e a visibilização de discursos subalternizados e excluídos pelas narrativas hegemônicas.

Nesse contexto também estão orientadas as realizações do grupo chileno CADA (Colectivo Acciones de Arte). Atuante no final os anos 70, o grupo constitui um coletivo interdisciplinar formado por Fernando Balcells, Diamela Eltit, Raul Zurita, Juan Castillo e Lotty Rosenfeld, o qual coaduna com o princípio de aproximação entre arte e vida. Em *Ay, Sudamérica*, o coletivo, sobrevoando Santiago (Chile) em pequenos aviões, lança 400 mil panfletos com textos sobre a

¹² Parece pertinente destacar que, apesar da ampla pesquisa, não encontramos o primeiro nome ou mais informações sobre o trabalhador rural A. Rossi, que colaborou na realização da obra. Ainda que frequentemente invisibilizado em fichas técnicas da obra, sobre a participação de Rossi Ana Longoni relata que “*su inclusión como participante en la obra revaloriza un saber popular, un oficio. El rescate del obrero rural como artista se subraya todavía más si se tiene en cuenta que tanto Grippe como Gamarra eran muy habilidosos con las manos. Sin embargo, delegaron la construcción del horno en otros, que ya conocían el procedimiento: ‘Trajimos los materiales y construimos el horno en un día. En realidad, lo construyeron Rossi y un tipo que trajo él, un ayudante que sabía bastante, más que Rossi, se dedicaba a eso. (...) Nosotros nos tomábamos un vinito, mientras los otros dos terminaban el horno. Lo dejamos secar apenas un día, le dimos una mano de cal, y al día siguiente lo prendimos con unas ramas y lo pusimos en funcionamiento. Se nos llenó de gente. La idea era comer pan nosotros y el grupo de artistas, pero se juntó una multitud’.*” (LONGONI, 2004, p. 3)

ideia de uma arte construída a partir da luta pelo direito à vida e da busca pela felicidade, impactantes num período imerso em prisões arbitrárias e torturas, próprias das ditaduras latino-americanas. O ato faz, inclusive, referência à deposição do governo de Salvador Allende em 1973 e ao início da ditadura de Augusto Pinochet. Diversos desses procedimentos são realizados de maneira arriscada, seja por ocorrerem em espaços públicos, seja por reivindicarem a recuperação da pluralidade de narrativas e a reconstrução das perdidas comunidades democráticas. Os atos de colocar em discussão a esfera pública e abordar normas de resistência e possibilidades de convivência – mais comunitárias – confrontam diretamente os regimes militares que controlam parte significativa dos territórios latino-americanos naquelas décadas.

O Brasil encontra, ainda, na produção de Hélio Oiticica (Brasil, 1937) e Lygia Clark (Brasil, 1920) uma proposta artística diferente das mencionadas acima. Associados ao movimento neoconcreto brasileiro, ambos atuam, nos anos 60 e 70, por meio de exercícios para possibilidades relacionais entre os corpos e os espaços, estabelecendo experiências sensíveis com o corpo, em trabalhos, porém, com entendimentos e confrontamentos diferentes em relação ao ambiente político se comparados a seus pares sul-americanos. Em *Diálogos de mãos* (1966), proposta conjunta dos dois artistas, eles têm suas mãos envoltas por uma fita elástica branca e executam um movimento coordenado, dialógico, negociado. A proposição de Oiticica e Clark é a de uma experiência que se prolifere e configure alternativas de diálogo e ocupação de territórios. Hélio Oiticica, na exposição Opinião 65 (MAM-RJ), após se mudar para o morro da Mangueira, apresenta uma obra que, hoje canonizada, é uma referência fundamental na historiografia da arte brasileira: ele comparece à abertura da mostra com uma manifestação festiva, acompanhado de sambistas e moradores da favela, vestidos com parangolés, que se configuram como capas, bandeiras e estandartes que devem ser vestidos para que sejam ativados. A instituição expulsa a turbulenta parada do recinto do museu, porém a festa continua do lado de fora. A obra existe enquanto acontece e promove interações. O artista, para Oiticica, não deve atuar como um criador de objetos contemplativos, ao contrário, deveria ser propositivo em relação a processos criativos. As críticas que se instauram nessas obras primeiramente confrontam a instituição, que, como se refere Camnitzer (2012, p. 35), é apenas a representação de um sistema-mundo hegemônico e opressivo. O artista deveria operar fora e

contra o sistema canônico das artes, que contempla modelos e conteúdos sociais e estéticos.



Imagem 20 - *Landscape as an Attitude*, Luis Camnitzer (1979).

América Latina é, para esses artistas, uma narrativa contextual. Pensar o território implica a formação de um sistema semiótico particular que parta das pluralidades inerentes às diversas formas de expressão e organização sociais. Tais procedimentos de representação deveriam se conformar como aglomerados de multiplicidades que negam qualquer construção normatizadora e homogênea. Para Camnitzer, esse conceitualismo do Sul indica a proposição de um raciocínio que parte do princípio de que um “continente-em-comum” latino-americano não pode ser permeado por um essencialismo unitário; tendo como primordial o compromisso ético no trabalho, a atuação do e da artista latino-americanos e seus exercícios de representação devem se estabelecer a partir dos diversos matizes do território.

Desse modo, as interpretações realizadas já nos anos 1970, inserindo a produção latino-americana de cunho político e poético numa variação da vertente conceitual hegemônica, seriam sistematicamente rechaçadas por diversos artistas. A perspectiva dos latino-americanos é a de que uma sujeição à alcunha do conceitualismo seja a imposição de um modelo imperialista de compreensão da prática artística. Vale ressaltar que essa mesma repulsa pela categorização imediata de suas obras pode ser encontrada em artistas dos centros hegemônicos com

relação à arte conceitual. Isto é, há, na insatisfação dos artistas de ambas as “vertentes”, um aspecto comum: a oposição ao sistema da arte e seus mecanismos de visibilidade. Ademais, para parcela significativa dos e das artistas do Sul, as implicações da configuração do conceitualismo como categoria historiográfica da arte latino-americana sujeitam as repercussões da pluralidade de suas expressões artísticas a uma categoria construída no paradigma da arte ocidental hegemônica. Em outras palavras, a historiografia da arte ao diferenciar a subcategoria “conceitualismo latino-americano” acaba por reproduzir os mecanismos moderno/coloniais de opressão, com o condicionamento e a fetichização de exercícios visuais dissidentes e não normativos para criação de nichos de mercados exotizantes e espetacularizados.

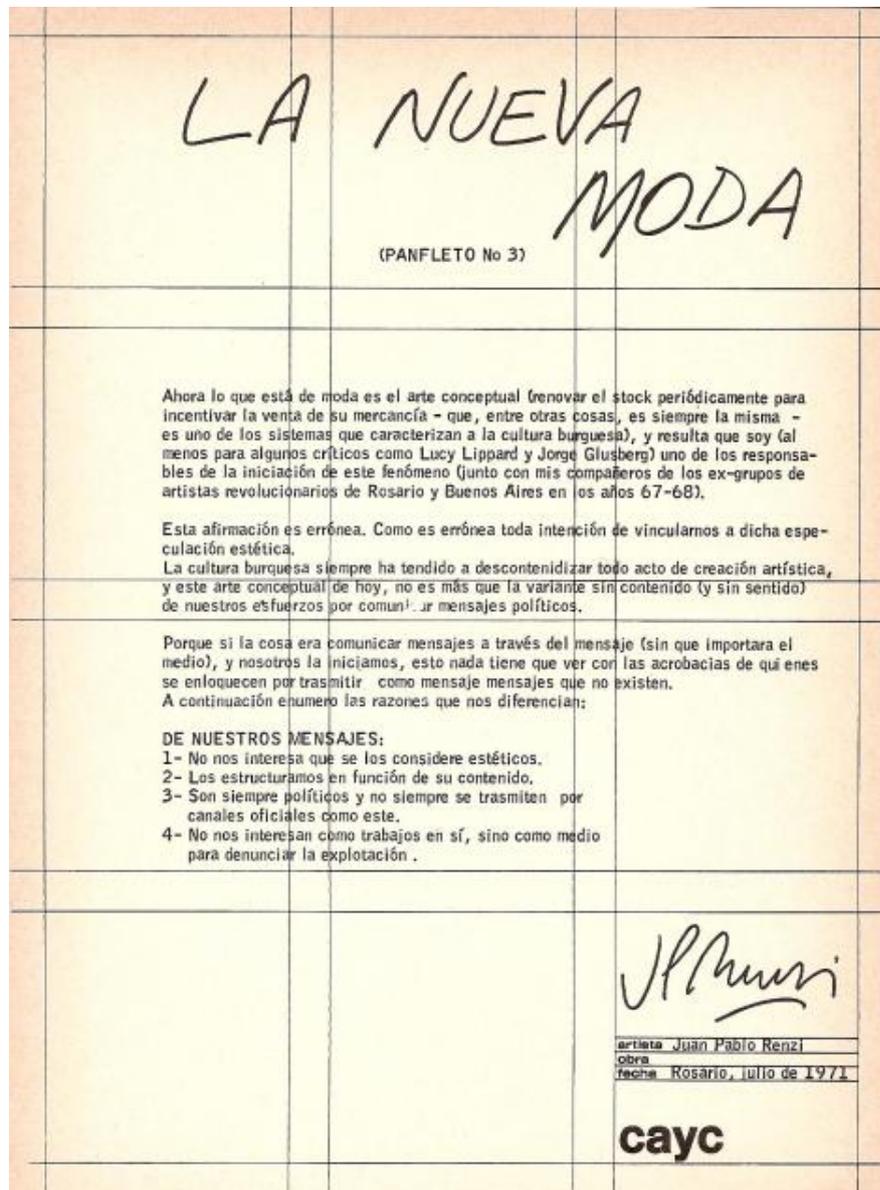


Imagem 21 - Panfleto no 3, Juan Pablo Renzi (1971).

O artista Juan Pablo Renzi (Argentina, 1940), em trabalho publicado pelo Centro de Arte y Comunicación (CAYC) em 1971, aponta para uma tendência burguesa do mercado da arte em especular sobre a produção estética por meio de sua categorização e normatização histórica, constituindo variações sem sentido e sem conteúdo de suas produções sociais e artísticas. O artista afirma, no panfleto, que o conceitualismo é uma "nova moda" do mercado das artes corroborado por críticos como Lucy Lippard e Jorge Glusberg, que apontam ele mesmo – Renzi – e demais artistas do grupos revolucionários do Itinerário 68¹³ como fundadores dessa categoria. Renzi denuncia que a *“cultura burguesa siempre ha tendido a descontentidizar todo acto de creación artística, y este arte conceptual de hoy, no es más que la variante sin contenido (y sin sentido) de nuestros esfuerzos por comunicar mensajes políticos”* (RENZI, 1971, s./p.). Em defesa de seus trabalhos (e em oposição às características atribuídas ao conceitualismo), Renzi enumera quatro razões pelas quais se diferenciam da categoria à quais foram submetidos:

1. *No nos interesa que se los considere estéticos.*
2. *Los estructuramos en función de su contenido.*
3. *Son siempre políticos y no siempre se transmiten por canales oficiales como éste.*
4. *No nos interesan como trabajos en sí, sino como medio para denunciar la explotación.* (RENZI, 1971, s./p.)

Tendo em vista o formato de panfleto e a circulação no meio artístico, como optado por Renzi para veicular tal crítica, conclui-se que esta não só foi direcionada ao meio artístico pelo processo de institucionalização da resistência, como também reafirma alguns dos pontos que encontramos em diversos depoimentos de seus pares contemporâneos: o rechaço pela redução da criação artística a uma expressão meramente estética; a ampliação dos limites da arte e de seus procedimentos, que não se restringem aos espaços do meio hegemônico; e, por fim, o foco nas mensagens e na comunicação de mensagens políticas à

¹³ Itinerário 68 foi o nome dado por Longoni e Mestman (2000, p. 77) ao conjunto de atividades promovidas por artistas argentinos ao longo do ano de 1968, em que propunham uma dissolução das fronteiras entre ação artística e política: *“a violencia política se vuelve material estético – no solo como metáfora o invocación, sino apropiándose de retóricas, recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política o mejor de las organizaciones de izquierda más radicalizadas, en una suerte de ‘foquismo artístico’”* (LONGONI, 2014, p. 1).

população. A especulação estética que Renzi denuncia está relacionada com o processo de apropriação e normatização das críticas e da resistência. Com a conformação das narrativas e experiências dissidentes a estruturas formais do sistema artístico ocidental, criam-se não só variações reduzidas e estéticas dessas mensagens, destituídas de seus conteúdos reais, como também neutralizam-se os esforços por desestabilizar a reprodução de sistemas moderno/coloniais de opressão e domínio, representados aqui pela hegemonia historiográfica da arte e pelo sistema político vigente no período. Neste sentido, Longoni e Mestman, a respeito da visibilidade da experiência de *Tucumán Arde*, afirmam:

La historia de las vanguardias artísticas a lo largo deste siglo puede narrarse, a pesar de su diversidad, a partir de un tempo en común, un ritmo compuesto por un momento inicial de ímpetu rupturista, de grandes y aceleradas intensidades que eclosionan contra el orden artístico instituido, al que sigue inmediatamente la crisis de los movimientos, el estallido de los grupos. Un tercer momento, diferido en el tiempo, es aquel que marca la asimilación o la reiteración del recurso experimental antes eficaz y conmovedor, y ahora neutralizado. (LONGONI, MESTMAN, 2008, p. 21)

A modo de contraponto, Camnitzer, mesmo concordando com o problema do condicionamento das expressões artísticas e de resistência latino-americanas a uma categoria de origem hegemônica e essencialmente imperialista, afirma que o conceitualismo garante o entendimento da formação de uma cultura de resistência e atende a um “anseio utópico de unificação continental” (CAMNITZER, 2009, p. 31). Também para Ramírez o conceitualismo latino-americano emerge como proposta de inversão do cânone, pois “não só surgiu paralelamente a importantes desenvolvimentos da arte conceitual central como também, em muitos exemplos-chave, os antecipou” (RAMÍREZ, 2007, p. 186).

Os problemas relacionados à constituição do conceitualismo como categoria de entendimento dessa vertente ideológica e latino-americana da arte conceitual hegemônica, no entanto, passam também pela instrumentalização de uma identidade formatada e asséptica, que fomenta um mercado consumidor ávido por novidades. Obviamente esta não deve ser considerada uma relação objetiva, tampouco dialética, mas que se constitui de algumas relações complexas, que oscilam entre a marginalização da produção, sua visibilidade, e a proposição de outros sistemas artísticos. Mesmo que o motivo da conformação dessa categoria passe pela tradução e/ou estabelecimento de outra historiografia da arte latino-

americana, quando esta se estrutura a partir de reflexos, instrumentos e paradigmas da própria arte ocidental hegemônica, ela homogeneiza, despolitiza e espetaculariza um conjunto múltiplo de expressões políticas de resistência e oposição. Nesse sentido, esta investigação defende a hipótese de que haja, na configuração e instrumentalização posterior do conceitualismo, um processo que reverbera elementos da colonialidade do ver, por se caracterizar como um processo de inclusão subordinada. A monumentalização e espetacularização das narrativas dissidentes, o protagonismo do colonizador na historiografia e a hegemonia branca, masculina e burguesa na narrativas são dispositivos que garantem os sistemas de poder e a hierarquias da visualidade. Em seguida, com o propósito de rastrear a perpetuação de mecanismos moderno/coloniais de subordinação e condicionamento das narrativas dissidentes do Sul Global, é analisada a retomada dessas experiências críticas dos anos 1960 e 1970 na exposição *Global Conceptualism: Points of Origin 1950-1980s* (1999).



Imagem 22 - Parte do trabalho *Perfil de la mujer peruana*, Teresa Burga e Marie-France Cathelat (1980-81).

**3. VER Y ACEPTAR [LA] IMAGEN [AJENA] COMO NUESTRA:
ESPECULAÇÃO ESTÉTICA A PARTIR DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA
LATINO-AMERICANA NOS ANOS 90**

O cenário político na América Latina nos anos 1990 se caracteriza por uma ampla profusão de discursos de liberdade. O continente, que na década anterior esteve imerso em violentas ditaduras militares, se encontra atravessado por diversos processos de redemocratização e de restabelecimento de suas economias e das estruturas de estado. Com a pulverização das dinâmicas polarizadas capitalismo-socialismo nas relações internacionais, caracterizada pelo fim da Guerra Fria, assiste-se à pulverização dos polos de poder político e econômicos e à abertura de caminhos para ascensão das nações consideradas "subdesenvolvidas". A "Nova Ordem Mundial" é particularmente, nessa década, caracterizada por processos integrados mundialmente e simultâneos, por motivo dos avanços tecnológicos nas telecomunicações: as notícias e eventos passam a ser acompanhados de forma simultânea em todo o mundo e os mercados financeiros respondem a tais mudanças na mesma velocidade. Os anos 1990 observam também o início de um processo de ampliação do acesso a algumas formas de produção e circulação de conteúdo na esfera digital.

Se nos capítulos anteriores foram pontuados os aspectos da origem da colonialidade e de suas manifestações no campo da representação, da visualidade no século XVI e da complexidade das produções artísticas latino-americanas da segunda metade do século XX, em especial no que se refere à categoria ideológica da vertente conceitual, por fim, neste último capítulo, interessa rastrear a reverberação dos aspectos da colonialidade do ver nas práticas curatoriais e historiográficas que se desenvolvem no cenário internacional das artes a partir anos 1990, principalmente pelo realinhamento das dinâmicas do sistema-mundo para a garantia das hegemonias e dos sentidos construídos sobre os territórios latino-americanos. A exposição *Global Conceptualism: Points of Origin 1950-1980s*, realizada nos Estados Unidos em 1999, acaba por sintetizar em diversos aspectos os paradoxos da visibilidade da arte latino-americana, como categoria no campo das artes visuais, no contexto do neoliberalismo¹⁴, que marca profundamente aquela

¹⁴ O projeto neoliberal é uma ideologia econômica que alçou uma escala mundial nos anos 1990. Possui como premissa a liberalização econômica e a redução da intervenção do

década. O contexto de redemocratização e do feroz avanço de políticas neoliberais no subcontinente colabora para o rastreamento das instâncias em que se reconfiguram e perpetuam os mecanismos da colonialidade do ver na América Latina. É formado, nesse período, um arsenal de dispositivos de dominação e cooptação de sentido que não mais passam pela mera desigualdade e exclusão, mas por sistemas mais complexos de integração subordinada e hierarquias de segregação (SANTOS, 2006, p. 295). Destarte, as estruturas de poder são caracterizadas também pela dominação discursiva e pelo ordenamento dos processos de representação e auto-representação. Nesse sentido, as inserções das produções e das narrativas visuais latino-americanas nos sistemas artísticos hegemônicos se pautam por processos de homogeneização e reorientação dos discursos para que não desestabilizem pilares do cânone artístico. O que se enfatiza aqui é a manutenção das estruturas de poder e o apagamento de quaisquer vetores de emancipação e liberdade dos povos colonizados, marginais e periféricos.

Cabe destacar dois grandes marcos para a modernidade ocidental e para a América Latina em 1989, que acabaram por assinalar o que seria a década seguinte: por um lado, tem-se a queda do muro de Berlim e a desintegração da União Soviética (HOBSBAWM, 1994, p. 246), que representam na história hegemônica (e mesmo com a continuidade do regime socialista em Cuba), o triunfo do sistema capitalista e fim das disputas ideológicas da Guerra Fria. De outro, é formulado por economistas de instituições financeiras internacionais, o Consenso de Washington, um conjunto de medidas de ajustamento macroeconômico, entre as quais se destacam o contingenciamento de gastos públicos e a privatização de empresas estatais (ANDERSON, 1995, p. 12). Essa cartilha neoliberal foi severamente impingida aos países latino-americanos como condicionante para a obtenção de recursos financeiros e para a renegociação de suas dívidas, determinando o exercício de domínio e controle imperialista estadunidense sobre a América Latina. Com o propósito de “modernização” das sociedades do Sul, o discurso atraente das elites locais pressupunha a promoção da abertura econômica

estado, com ênfase no incentivo ao setor privado da economia. Na esfera social, o neoliberalismo reforçou a perpetuação e o acirramento de sociedades fundamentalmente desiguais, e sua permeabilidade e adaptabilidade garantiram sua expansão e hegemonia no cenário internacional. Anderson define o fenômeno como "um corpo de doutrina coerente, autoconsciente, militante, lucidamente decidido a transformar todo o mundo à sua imagem, em sua ambição estrutural e sua extensão internacional". (ANDERSON, 1995, p. 12)

para empresas estrangeiras, o incentivo à privatização das empresas estatais, reformas fiscais e tributárias que beneficiassem o capital estrangeiro e redução de gastos do estado, principalmente no que se refere a benefícios sociais. Tais políticas vislumbravam, pode-se afirmar, não somente a abertura de novos mercados para as indústrias estadunidenses, mas também a garantia da expansão neoliberal como modelo único para o desenvolvimento e o subjugo de economias do "terceiro mundo". Vale registrar, ainda, nos anos 1990, a tendência de se formarem fóruns e blocos econômicos para garantia de privilégios nas interações comerciais, como a Cooperação Econômica da Ásia e do Pacífico (1989), União Europeia (1991), Mercado Comum do Sul (1991), Acordo Norte Americano de Livre Comércio (1994) e Área de Livre Comércio das Américas (1994). Igualmente, no período,

intensificaram-se os processos políticos de reestruturação, buscando institucionalizar “versões tropicais” do modelo liberal de democracia representativa sem transformar substancialmente as culturas do autoritarismo, a corrupção, a exclusão social e a perversidade sistêmica. Essas estratégias dão continuidade, em alguns aspectos, ao que aconteceu durante o século XX no seu conjunto e a modelos e formas de poder presentes desde a época colonial e, posteriormente, no período neocolonial de hegemonia estadunidense. (MALDONADO, 2005, p. 167)

Finalmente, deve-se destacar o grande marco do quicentenário da chegada de Colombo nas Américas, no ano de 1992. No Brasil, essas comemorações são “celebradas” em 2000, a partir do registro da chegada do explorador português Pedro Álvares Cabral na costa brasileira, em 1500.

Em outras palavras, o cenário político acirra as desigualdades sociais e promove a perpetuação de sociedades com grandes concentrações de renda: a desigualdade é positiva e imprescindível para o modelo econômico (ANDERSON, 1995, p. 16). Essa etapa das investidas neoliberais e imperialistas na América Latina pode ser compreendida entre os anos de 1989 e 1999, sendo este último o ponto de inflexão no panorama político do subcontinente, com a eleição para a presidência da Venezuela de Hugo Chávez (Venezuela, 1954-2013). Em seguida, serão diversos os países que elegerão representantes de partidos de esquerda para seus governos, como Ricardo Lagos (Chile, 1938) no Chile (2000), Néstor Kirchner (Argentina, 1950-2010) na Argentina (2003), Luiz Inácio Lula da Silva (Brasil, 1945) no Brasil (2003), Tabaré Vázquez (Uruguai, 1940) no Uruguai (2005), Evo Morales (Bolívia, 1959) na Bolívia (2006), Rafael Correa (Equador,

1963) no Equador (2007), entre outros e outras. A ascensão de partidos de esquerda no subcontinente corresponde, assim, a uma oposição direta em relação à ofensiva neoliberal imposta pelo Consenso de Washington, que havia endividado as nações latino-americanas na década anterior. A constituição de mercados e sociedades dependentes das economias do Norte Global tinha garantido a manutenção e a reprodução interna das opressões do sistema-mundo moderno/colonial, desestabilizado com a guinada à esquerda (CASTAÑEDA, 2006) da geopolítica latino-americana em crescimento até muito recentemente (WEISBROT, 2016, p. 147). Retomando os anos 1990, pode-se afirmar ter havido uma certa recuperação econômica de diversos países e um reposicionamento nos mercados globais – às custas, obviamente, de desastrosas políticas sociais e ambientais, da grande precarização dos direitos trabalhistas, das crescentes taxas de desemprego e de privatização de empresas nacionais estratégicas. Esse reposicionamento dos países no cenário internacional, e abertura para o capital estrangeiro, era acompanhado por um paradoxo: nesse processo em que os holofotes se voltavam para o território latino-americano e de outros países do Sul, eram inexpressivos os discursos pela integração da região. Em voga nos anos 1960, a partir dos autores e autoras, especialmente da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), a defesa da integração regional como uma das vias para superação da dependência, foi duramente abafada pelas ditaduras da década seguinte, mantendo-se à margem do modelo de integração neoliberal dos anos 1990. A distinção de países do Sul como emergentes¹⁵ é acompanhada por um processo de formatação de suas culturas e narrativas nacionais para se sejam adequadas ao ideário do desenvolvimento e aos seus mercados ávidos por novos nichos de consumo.

Alinhados aos avanços do neoliberalismo na década de 1990, os sistemas artísticos na América Latina encontraram um grande momento para seu progresso e inserção no mercado internacional. Ocorreram não só à proliferação e a consolidação de grandes coleções privadas que buscavam constituir acervos de

¹⁵ Nomenclatura adotada pelo Banco Mundial em 1981 para caracterizar economias prósperas de países periféricos, tanto em relação à ampliação de sua produção quanto à expansão de seus nichos consumidores. Curiosamente, durante o período de sua utilização a etiqueta possuiu diversas diretrizes para qualificação do dinamismo dos mercados das nações do Sul, dependendo das agendas econômicas vigentes no cenário internacional, dominados pelas economias do Norte Global (YORY, 2013, p. 30).

"arte latino-americana", como também bienais (inclusive a do Mercosul) e mega exposições dedicadas a essa categoria artística. A crítica Aracy Amaral (Brasil, 1930) destaca o fato de que para o sistema que se constituiu nesse momento importavam mais as manipulações de sentido realizadas pelos curadores e curadoras, e pelos instrumentos de divulgação, do que as próprias obras (AMARAL, 2006, p. 51), já que não haveria um sistema coeso de referenciais que pudessem constituir uma categoria unitária a partir das projeções de sentido dos centros hegemônicos das artes:

em consequência, os meios artísticos da América do Sul, por exemplo, observam com muita reserva as exposições realizadas sobre "arte latino-americana", já levadas a efeito ou em preparo, exatamente porque essa produção não constitui um conjunto. E, sim, um mosaico de realidades que nem sempre é pertinente, se apresentado como um todo. (...) A emergência de um artista de talento de nível internacional, ou o interesse pela produção artística de um país em nível internacional, somente se dá na medida em que esse país goza de importância econômica internacional. (AMARAL, 2006, p. 54)

Retomando o debate a propósito da chamada "arte latino-americana", o tom que a globalização confere ao termo é o de uma categoria que se expressa por procedimentos especulativos e de extração de mais-valia, que aqui se entende como sendo de ordem também estética. A perspectiva de América Latina que aqui se estabelece é, portanto, global, plana e totalizante, de uma vista externa e distante, que ecoa as representações e discursos coloniais dos viajantes e exploradores europeus do século XVI. Na ótica dos centros hegemônicos, "o fantástico são os outros" (AMARAL, 2006, p. 46) e a perpetuação de sentidos místicos e folclorizados – moderno/coloniais – atribuídos a esses territórios (e de forma ampliada aos trópicos) garantem que se mantenham os sentidos de domínio Norte-Sul.

Aquí la tragédia es que todos hemos conducidos, sabiéndolo o no, queriéndolo o no, a ver y aceptar [la] imagen [ajena] como nuestra y como perteneciente a nosotros solamente. De esta manera seguimos siendo lo que no somos. Y como resultado no podemos nunca identificar nuestros verdaderos problemas, mucho menos resolverlos, a no ser de una manera parcial y distorciónada. (QUIJANO, 2000, p. 14)

Antes ainda de tratar da exposição *Global Conceptualism*, é fundamental contextualizar a compreensão que se tem dos espaços de cultura e

memória a partir dos anos 90. As instituições culturais são compreendidas como parte de um conjunto múltiplo de sistemas de controle e manutenção das diretrizes de organização social. Douglas Crimp (Estados Unidos, 1944), em diálogo com Foucault, discorre sobre as operações de exclusão e invisibilização operadas pelas instituições de arte no empenho de suas funções de conservação e pesquisa de materiais, objetos e discursos que constituam as narrativas do poder. Nessa direção, Crimp (2005) aproxima o museu e o mausoléu, pois ambos contêm objetos que não possuem mais relação com a vida e estariam em processo de morte para que sejam preservados e constituam um universo de representação linear, coerente e estável (e obviamente ilusório) do conhecimento e das histórias universais. As instituições museológicas cumprem, assim, funções estruturantes nos aspectos educativos e de memória, que datam da estruturação dos estados modernos europeus a partir do século XV e das nações latino-americanas a partir do século XIX.

Enquanto os museus do século XIX tratavam de organizar a memória, divulgar as conquistas (terras e gentes colonizadas) e educar as elites europeias, ao longo do século XX foram várias as transformações de suas funções e espaço. Diane Ghirardo (Estados Unidos, 1950) ao discorrer sobre a arquitetura contemporânea, situa em meados dos anos 1980 o surgimento de um tipo de museu que se aproxima da lógica de um “shopping center cultural” (GHIRARDO, 2002, p 82), e que se insere na esfera do espetáculo e do consumismo promovido pelo neoliberalismo. Para além da maximização da exploração financeira do acervo antes parado das instituições, essa fusão entre shopping, espaços culturais e de memória e entretenimento dos museus na virada do século passado indicam que o consumo se torna o grande paradigma construtivo e cultural da pós-modernidade.¹⁶ Ghirardo afirma inclusive que “tudo, de museus a universidades, ruas urbanas e mesmo parques de diversões, reproduz a organização de shopping centers” (GHIRARDO,

¹⁶ O conceito de “pós-modernidade” nesta investigação perpassa o fim das grandes narrativas modernas e as amplas mudanças na compreensão de mundo que se dão a partir da metade do século XX. Está, de forma estruturante, conectado com a crise da modernidade eurocentrada e com a impossibilidade de manutenção dos sistemas universalizantes modernos. Como construção estética, social e política, se vincula ao neoliberalismo e a uma certa despolitização generalizada: as construções e os métodos agora deveriam ser, fundamentalmente, líquidos (BAUMAN, 2001). Não obstante, a perspectiva decolonial adotada neste trabalho se posiciona criticamente com relação tanto à modernidade quanto à pós-modernidade, e ao eurocentrismo intrínseco a tais projetos de mundo.

2002, p. 99). Ademais, a narrativa que se elabora para esses espaços é conciliadora e homogênea, apresentando uma continuidade histórica que integra as dissidências e críticas na estrutura discursiva, do espaço e seus usos, ou de seus objetos.

Os aspectos arquitetônicos aparentemente benignos de um museu/galeria, em outras palavras, eram considerados como mecanismos codificados que ativamente dissociam o espaço de arte do mundo externo, potencializando o imperativo idealista da instituição que definia a si e aos seus valores hierárquicos como “objetivos”, “desinteressados” e “verdadeiros”. (KWON, 1997, p. 3)

O acesso supostamente democrático a essas narrativas endeusadas também é apontado por Ghirardo como sendo falacioso, reiterando que o museu seria um "santuário elitista e carregado de símbolos" (GHIRARDO, 2002, p. 103). Apontamentos similares são feitos por Amaral, como que observa uma tendência museológica já no final dos anos 1980, em especial no que se refere à apropriação da produção que tem origem na América Latina. As imagens e o discurso que se constroem intentam, nesse dispositivo mercadológico, a financeirização da diferença. Na esteira da categorização de experiências dissidentes sob estruturas hegemônicas de entendimento da arte, estão a garantia da estabilidade da historiografia tradicional e suas hierarquias estéticas. Em outras palavras, o território, como noção geográfica, se consolida como uma etiqueta de valor mercadológico e se refere a um conjunto exotizado de relações e experiências de marginalidade e contra-hegemonia.

Na verdade, quando os grandes centros culturais hegemônicos procuram um continente culturalmente rico, como a América Latina, qual a sua expectativa? (...) Configuram-nos como um todo harmônico em meio às ditaduras por eles próprios apoiadas, corrupção, ou no exotismo, dentro de um universo tropical que, na realidade, somente existe parcialmente na América Latina, da qual ignoram a cultura urbana que convive contraditoriamente com diversos graus de miséria e com a realidade rural no universo violento em que fomos criados. (AMARAL, 2006, p. 44)

Para o geógrafo Milton Santos (Brasil, 1926-2001), a ideia de território é formada, em um primeiro momento, juntamente com as noções de identidade e exclusividade de uma região soberana, de um domínio particular. O território estaria associado ao “sentimento de pertencer àquele que nos pertence” (SANTOS, 1999, p. 32). É no contexto dessa primeira concepção de território que

são compreendidos os mecanismos de construção de narrativas sobre territórios e busca por continuidades históricas coerentes, à semelhança do aspecto fundamental cumprido pela cartografia, disciplina que contempla os processos de elaboração e estudo de representações dos territórios, como tratado no primeiro capítulo. Em adição, Foucault demonstra o território como algo para além da perspectiva geográfica, sendo uma noção jurídico-política, caracterizada por espaços de exercício de controle e poder (1979, p. 157). Suas fronteiras são estruturas de suporte a esse exercício, garantia de manutenção do controle e dos desdobramentos de práticas que ocorrem *sobre e a partir do* território. O território e suas fronteiras, suas instituições e regimentos normativos são portanto formas estratégicas de atuação e manutenção das estruturas de poder.

Barriendos afirma que a categoria "arte latino-americana", em suas exposições e historiografia, já assume um alinhamento internacionalista e global, uma projeção eurocentrada de imagens de mundo, ecoando as práticas dos viajantes europeus nas Américas (2009, p. 2). O que se renova nesse processo é a sublimação da diversidade cultural pela perpetuação de imagens achatadas e exotizantes do outro (BARRIENDOS, 2011, p. 1). Amaral, demonstra que a visualidade é altamente manipulável e capturável pela hegemonia da indústria cultural e serve de "ilustração aos eventos político-sociais, ou aos altos estratos da burguesia" (AMARAL, 2006, p. 38).

Esta arte latino-americana que se deseja *hot*, tropical, não seria antes uma evasão real diante de um mundo hostil, ou de afirmação perante um universo mítico de avassaladora força, a impor sua presença como um poder raro sobre culturas em que o pragmatismo não reina, mas cuja riqueza cultural em sua diversidade propicia o aparecimento de uma fértil "arte não-branca"? (AMARAL, 2006, p. 45)

Outro aspecto contextual que é essencial para se conceber o cenário que se constitui nos anos 1990 é a proliferação, na América Latina, de discursos e políticas que consideram o multiculturalismo, importado do Norte, como paradigma para a garantia e reconhecimento das diferenças. O debate multiculturalista no contexto da redemocratização dos países latino-americanos reflete as construções de políticas identitárias estadunidenses nos anos 1960, dentro do escopo dos direitos individuais. Sendo a resposta às lutas, não apenas de grupos tradicionais, mas de outros constituídos ao redor de uma formação identitária (etno-

raciais, gênero, orientação sexual etc.), seria na afirmação dessas diferenças pelas políticas de identidade que, por exemplo, o estado garantiria o reconhecimento e o exercício da cidadania por tais grupos. No entanto, para o sociólogo Ramón Grosfoguel (Porto Rico, 1956) o multiculturalismo, na perspectiva liberal, engendra espaços para que as culturas não-brancas e consideradas marginais expressem sua identidade cultural, desde que não desestabilizem as hegemonias de poder e as hierarquias etno-culturais. Em outras palavras, desde que seja enquadrado e emoldurado para suprir a lacuna do “outro exótico”, normatizado de fora para dentro pelo poder dominante, tolera-se ou incentiva-se o multiculturalismo. Ainda, o multiculturalismo se configura como um instrumento moderno/colonial no nível de constituição de políticas e, em especial, no tocante à construção de campos de conhecimento. De fato, os estudos étnicos e o multiculturalismo, em um primeiro momento, retiram os privilégios e desmontam a falsa neutralidade da epistemologia ocidental. No entanto, conforme aponta Grosfoguel, os estudos étnicos lentamente se conformam em um gueto disciplinar que lança mão dos padrões epistemológicos eurocentrados para se adequar aos parâmetros acadêmicos ocidentais, fechando-se a outras epistemes e métodos de conhecimento (2007, p. 65). Em adição, o sociólogo afirma que a absolutização das diferenças repercute também o ideário de uma falso modelo neutro e universal, privilegiando assim

(...) algumas elites dos grupos discriminados/inferiorizados outorgando-lhes um espaço com recursos como tokens, model minority ou “vitrines simbólicas” que dêem uma maquiagem multicultural ao poder branco, enquanto a maioria dessas populações vítimas do racismo crescente vive a colonialidade do poder quotidianamente. (GROSGOQUEL, 2007, p. 34)

Sob a égide do neoliberalismo, a partir da década de 80, a corrente multiculturalista culminará, para o sociólogo esloveno Slavoj Žižek (Eslovênia, 1949), em uma “forma ideológica ideal do capitalismo global”. Neste sentido, Žižek descarta que tenha havido qualquer avanço por meio desse campo constituído por ecos das práticas coloniais e imperialistas, que como o capitalismo global, homogeneizam de forma contundente as diferenças (ŽIŽEK, 2008, p. 56). O multiculturalismo, para o autor, mantém uma perspectiva que se baseia no privilégio de posições universalistas e hegemônicas, embuído de uma espécie de racismo auto-referencial que mantém à distância a diversidade, e relativiza os conflitos e as tensões entre as diferentes culturas. Compreende-se, assim, que a tolerância e a co-existência

pacífica, características do debate multiculturalista, se configuram como dispositivos pós-modernos de achatamento e assepsia das disparidades, opressões e violências promovidas pelo sistema-mundo moderno/colonial.

A questão do multiculturalismo nos anos 90 é fundamental para compreender o contexto em que se proliferam os modelos de um conjunto de expressões artísticas que possam ser enquadradas sob a alcunha de “latino-americanas”. Especificamente, interessa aqui verificar *como* e *o quanto* o conceitualismo, que se estrutura nos anos 1990 como uma categoria de disputa sobre a narrativa da produção artística latino-americana, está inserido no debate multiculturalista do período. Aracy Amaral, no final dos anos 1980, acusa as categorias de arte latino-americana, asiática ou mesmo africana de estarem imbuídas por uma inclinação ideológica que não pressupõe uma inclusão dialógica, mas, que está subordinada a um espaço de expressão identitária que corrobora com a manutenção da historiografia universalista da arte:

(...) a abertura de novos espaços para os artistas que procedem da América Central ou Sul, ou da Ásia ou África, não significa que haja, neste momento "multiculturalista", um assumir com equidade que, sendo de boa qualidade ou qualitativamente bons, todos os artistas, qualquer que seja a sua procedência, têm igualmente as portas abertas. É o que registra também Yudice, ao lembrar que tanto na Europa como nos Estados Unidos um artista sul-americano, mesmo descendente de europeus, ou seja, segundo eles, de raça caucasiana, é discriminado no sentido de que tem a seu dispor espaços alternativos e consegue ser reconhecido como "arte estrangeira". E como tal sempre se espera que seja sua arte. Se o artista não se conforma com esta separação, é considerado inautêntico, ocidentalizado, e como mero seguidor ou copista do que “nós fazemos”. A universalidade é “nossa”, a particularidade é “sua”. (AMARAL, 2006, p. 114)

Recorrendo à noção da “pertença subordinada” de Santos (2008) e ao debate sobre a tolerância repressiva do multiculturalismo de Žižek (2006), é necessário observar a inclusão das produções artísticas latino-americanas e como esse processo se estabelece a partir de paradigmas moderno/coloniais de visualidade e hierarquias próprias da arte ocidental e do capitalismo.

Nessa perspectiva, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, exposição que esteve em cartaz no Queens Museum of Art (Nova Iorque) de 29 de abril a 23 de agosto de 1999, contribui para um rastreamento dos aspectos dúbios dos dispositivos de visibilidade e de inserção das práticas latino-americanas.

Dirigida por Jane Farver, Rachel Weiss e Luis Camnitzer, a mostra original¹⁷ era composta por 130 artistas de 28 nacionalidades distintas, e foi dividida em regiões que contemplavam convenções geográficas e históricas dos contextos sociopolíticos e da produção artística (CAMNITZER; FARVER; WEISS, 1999, p. 9). Foram determinadas onze regiões a serem contempladas pela exposição, cada uma com um curador ou curadora convidados: Japão, Europa Ocidental, Europa Oriental, América Latina, América do Norte, Austrália e Nova Zelândia, União Soviética, África, Coreia do Sul, China/Taiwan/Hong Kong, e Sul e Sudeste Asiático. Cabe ressaltar que a partir da mostra foi elaborado um material de documentação¹⁸ que recebe o nome e se organiza de forma espelhada à exposição, no qual constam imagens das obras apresentadas, assim como textos dos curadores e curadoras convidados e dos diretores e diretoras do projeto.

Em relação ao financiamento da exposição, algumas notas sobre a especificidade de sua realização podem contribuir para o delineamento do contexto e propósito do projeto de *Global Conceptualism*. O Queens Museum, que em 1999 estava sob a curadoria de Jane Farver, tinha sido inaugurado em 1972 em um edifício na periferia de Nova Iorque que fora inicialmente construído para a Feira Mundial de Nova Iorque em 1939/40. Em uma série de entrevistas com os realizadores da mostra, publicadas em 2015 sob o título *Global Conceptualism Reconsidered*, Camnitzer afirma que o Queens Museum é uma instituição periférica, o mais próximo do centro que qualquer periferia pode ser (CAMNITZER, 2015, s./p.) e que por esse motivo teria sido apropriado para o projeto. Há nas premissas fundacionais da proposta de *Global Conceptualism* um foco no descentramento da história da arte e a consideração de que os grandes centros hegemônicos são apenas pontos na rede de conexões para permitir, com isso, que territórios como a América Latina pudessem "constituir análises locais que contribuam para o reconhecimento de identidades locais que não fossem molestadas pela vigilância

¹⁷ *Global Conceptualism* esteve em itinerância no *Walker Art Center* em Minneapolis (de dezembro de 1999 a março de 2000), no *Miami Art Museum* (entre junho e agosto de 2000) e no *MIT List Visual Arts Center*, em Cambridge (entre outubro e dezembro de 2000).

¹⁸ CAMNITZER, Luis; FARVER, Jane; WEISS, Rachel (Eds.). *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999. Catálogo de exposição, 29 abril-23 ago. 1999, Queens Museum of Art.

hegemônica" (CAMNITZER apud FARVER, 2015, s./p.).¹⁹ Curiosamente, nota-se que o reconhecimento das identidades subalternas ocorre usualmente sob o aval do capital da metrópole, que tanto determina as pautas quanto condiciona a veiculação dos discursos. A exposição foi financiada parcialmente pela Fundação Andy Warhol, AT&T e Shisheido. Houve também um aporte financeiro da Fundação Rockefeller, que patrocinou um encontro entre os curadores durante o processo de pesquisa da exposição. Com grandes restrições orçamentárias, o projeto expográfico, ao cargo de Michael Langley, se limitou a construção de espaços para que os curadores de cada região pudessem por dispor as obras conforme o próprio critério.

Deve-se lembrar também o recorrente papel que os equipamentos culturais cumpriram nos projetos urbanísticos nas metrópoles neoliberais do final do século XX. Os anos 90, foram marcados por uma alteração nos modelos de urbanização, pautados de forma incisiva por estratégias de planejamento com foco no desenvolvimento financeiro. A utilização de equipamentos culturais como edifícios-âncora de um "urbanismo monumentalista patriótico" (VAINER apud BONATES, 2009, p. 62), que se colocam como "requalificadores" e "revitalizadores" de espaços degradados, caracteriza a gestão empresarial da cultura com foco na rentabilidade dessas metrópoles. Camnitzer (2015, s./p.) afirmou que a equipe curatorial não logrou viabilizar financeiramente o projeto inicial para uma exposição de arte latino-americana, tampouco para uma exposição com foco em debates políticos que teceriam críticas duras às políticas imperialistas estadunidenses. Dessa forma, a opção pelo viés globalista e o foco maior nas práticas artísticas do que nas perspectivas políticas garantiram a realização da mostra.

Ao rememorar a trajetória de desenvolvimento de *Global Conceptualism*, Farver rastreia um "movimento" conceitualista global em exposições como *Information* (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 1970), *L'art Conceptuel* (Museu de Arte Moderna de Paris, 1989); *Reconsidering the Object 1965-1975* (Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, 1996); *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* (Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, 1998), e diferencia *Global Conceptualism* dessa linhagem de iniciativas, exatamente por abarcar o fenômeno de forma global, ainda que não tentasse promover a ideia de uma única "arte global" – posicionamento que a equipe

¹⁹ Tradução nossa.

curatorial da mostra reassegura com veemência em todos os textos.



Imagem 23 - Imagem da sessão latino-americana da mostra *Global Conceptualism* (1999).

Camnitzer, Farver e Weiss frisam, na introdução do catálogo, que a diferenciação entre arte conceitual e conceitualista é essencial para o processo curatorial. O conceitualismo, como afirma Camnitzer, seria mais um conjunto de estratégias desconectadas dos ciclos de vanguarda propostos pela historiografia da arte tradicional do que um movimento, como na compreensão da arte conceitual do curador convidado Peter Wollen (CAMNITZER, 2005, s./p.), como de origem prioritariamente estadunidense, mas também europeia, e com uma produção vinculada ao período entre 1965 e 1975. Relacionam assim a arte conceitual a uma perspectiva formalista e estruturante, associada ao minimalismo estadunidense; o conceitualismo, por sua vez, seria constituído por uma "expressão atitudinal", uma mudança radical na forma de condução da arte que fundamentalmente se relaciona com os contextos sociais, políticos e econômicos de sua realização:

É importante, para delinear uma distinção clara entre arte conceitual como um termo utilizado para designar uma prática essencialmente formalista desenvolvida na esteira do minimalismo, e o conceitualismo, que transgrediu decisivamente a dependência histórica da arte sobre a forma técnica e sua apreciação visual. O conceitualismo era uma expressão mais ampla de atitudes, que abrangeu uma grande variedade de obras e práticas que, para reduzir radicalmente o papel do objeto de arte, reinventando as possibilidades de uma arte face-à-face

às realidades sociais, políticas e econômicas dentro das quais ela estava sendo feita. Sua informalidade e afinidade para a coletividade fizeram com que o conceitualismo fosse atraente para os artistas que ansiavam por um envolvimento mais direto com o público durante esses intensos períodos de transformação. Para eles a redução da ênfase – ou a desmaterialização do objeto – permitiu que as energias artísticas se movessem do objeto para a conduta de arte. (CAMNITZER; FARVER; WEISS, 1999, p. 8)²⁰

Essa diferença reforça essencialmente dois aspectos que atravessariam todas as obras: a desmaterialização do objeto em prol das ideias e da circulação de enunciados como críticas ao sistema artístico e a perspectiva política como estruturante dos enunciados conceitualistas. De forma geral, a exposição em questão se propõe a realizar um panorama das três décadas da produção artística global sob a insígnia do conceitualismo. Considerando que tais produções sejam pautadas pela mudança de foco do objeto para as ideias (desmaterialização) e sua veiculação, o grupo de curadores afirma que elas proporcionaram uma desestruturação das convenções artísticas e que suas emergências, nas diferentes regiões do globo, podem ser conectadas às mudanças sociais, políticas, econômicas e tecnológicas impulsionadas por “forças históricas maiores” (CAMNITZER; FARVER; WEISS, 1999, p. 7).²¹ Em contraposição à linha do tempo normatizada pela história da arte, que restringe a produção conceitual ao período entre 1965 e 1975, a curadoria da mostra distingue duas ondas na produção conceitualista: a primeira, dos anos 1950 até cerca de 1973, que acompanhou o desenvolvimento do conceitualismo no Japão, Europa Oriental e Ocidental, América Latina, Estados Unidos, Canadá e Austrália, e a segunda, que se segue até meados dos anos 1980, contando com proposições conceituais expressivas na União Soviética, Coreia do

²⁰ It is important to delineate a clear distinction between conceptual art as a term used to denote an essentially formalist practice developed in the wake of minimalism, and conceptualism, which broke decisively from the historical dependence of art upon physical form and its visual appreciation. Conceptualism was a broader attitudinal expression that summarized a wide array of works and practices which, in radically reducing the role of the art object, reimagined the possibilities of art vis-à-vis the social, political and economic realities within which it was being made. Its informality and affinity for collectivity made conceptualism attractive to those artists who yearned for a more direct engagement with the public during those intense, transformative periods. For them, the de-emphasis – or the dematerialization – of the object allowed the artistic energies to move from the object to the conduct of art. (CAMNITZER; FARVER; WEISS, 1999, p. 8, tradução nossa)

²¹ Tradução nossa.

Sul, China e África.²² O delineamento dos dois períodos justifica que mesmo havendo um complexo sistema de conexões e diálogos internacionais no sistema das artes, o conceitualismo teve diversos pontos de origem que estavam relacionados a condições locais específicas do período pós-guerra. O desenvolvimento da exposição, pautado por recortes geográfico e temporal, e não por tópicos ou temas que aproximam trabalhos de períodos ou latitudes diferentes (FARVER, 2015, s./p.), se baseou na premissa de garantia de espaço para narrativas artísticas consideradas marginais. Por privilegiar o critério geográfico, a exposição recebeu críticas contundentes; e também por não aproximar e contrastar propostas a partir de suas respectivas temáticas e técnicas. Farver, sobre essa questão, afirma que a comparação entre artistas já renomados/as no sistema internacional e aqueles/as não conhecidos/as iria privilegiar o cânone e não ofereceria o contexto adequado para cada conjunto de processos (FARVER, 2015, s./p.).

(...) descentralizar la historia del conceptualismo y sacarla del reloj hegemónico para permitir la aparición de las historias locales. Nuestro punto de vista fue entender el conceptualismo como un fenómeno que se produjo en una federación de provincias, en donde el tradicional centro hegemónico es una provincia más entre muchas. Eso ayudó a revelar que muchas manifestaciones dentro de una estrategia conceptualista se produjeron antes en lugares considerados periféricos que en los autodefinidos como centros, y que otros movimientos locales "posteriores" (China y Corea, entre otros) fueron igualmente válidos y no derivativos. (DAVIS, 2008, p. 30)

Outro aspecto fundamental para a compreensão da exposição é o apontamento, por Camnitzer, Farver e Weiss, de que o “globalismo” da produção artística proposto é de uma perspectiva não homogeneizadora e que o que se pretende é fundamentalmente desenhar um mapa com muitos centros de origem (CAMNITZER; FARVER; WEISS, 1999, p. 7). A definição do nome para a exposição, como relata Weiss, produziu um debate interessante entre os membros da equipe curatorial: o tema da globalização estava na ordem do dia nos anos 1990, e tanto "global" como "internacional" seriam termos problemáticos para a articulação do

²² Chama a atenção o tratamento homogêneo de determinados territórios, como é o caso do continente Africano. Essa questão merece um debate específico, de futuros pesquisadores e pesquisadoras, e uma revisão bibliográfica na historiografia da arte, preferencialmente a partir dos estudos pós-coloniais.

conceito da mostra, e poderiam implicar conotações imperialistas e coloniais (2015, s./p.). O vocábulo “internacional”, por sua vez, seria ainda mais complexo, porque se associaria ao *New Internationalism*, corrente das artes visuais surgida naquele período e que se propunha a ampliar os circuitos da história universal da arte, articulando obras e referenciais que pudessem construir uma multiplicidade de linguagens globais. Barriendos associa essa corrente a uma necessidade de intensificar as relações internacionais no período que se segue ao fim da Guerra Fria (2013, p. 225). O pesquisador esclarece ainda que tanto esse “novo” quanto os “velhos” internacionalismos pressupõem que seja possível um diálogo transcultural que supere as assimetrias históricas. O que os curadores e curadoras de *Global Conceptualism* pretendiam, no entanto, era uma outra sorte de relação, passando ao largo de perpetuar discursos hegemônicos europeus e/ou estadunidenses, sem a pretensão de culminar em um relativismo qualquer e com a consideração das diversas origens das práticas conceitualistas. É ponto comum entre os curadores e curadoras da mostra que o conceitualismo por eles proposto não partia de dinâmicas de exclusão e invisibilização, mas da existência de uma diversidade de discursos potentes entre as experiências artísticas dos turbulentos anos 1960 e 1970.

Começamos com uma premissa bem básica – poderíamos chamá-la de anti-colonialismo 101, rejeitando as limitações geográficas de como a arte conceitual normalmente era mapeada. Conforme adentramos mais esse campo, nos deslocamos para uma posição mais pós-colonial, com foco não mais na simples dinâmica de exclusão e mais interessados na diferença. Isto aconteceu basicamente porque as obras que a equipe curatorial trouxe para nós não se adaptavam a qualquer definição unitária. (WEISS, 2015, s./p.)²³

Ainda assim, compreende-se que o argumento construído pela curadoria articula um conceitualismo no singular, que mesmo apontando para origens diversas, segue aplanando os entendimentos das diferentes práticas visuais sob os tradicionais paradigmas da arte ocidental hegemônica. Barriendos afirma ainda que a corrente do “*New Globalism*” seria herdeira dos internacionalismos:

²³ *We started out with a pretty basic premise – we could call it anti-colonialism 101, rejecting the geographical limitations of how Conceptual art was usually mapped. As we got further into it we shifted into a more postcolonial position, no longer centrally focused on simple dynamics of exclusion and more interested in difference. This happened basically because the works that the curatorial team were bringing to us didn’t fit any unitary definition.* (WEISS, 2015, s./p., tradução nossa)

mesmo com o propósito de constituir outros centros de enunciação, mantém os fundamentos ocidentais da noção de arte e história, e a matriz ocidental de um sujeito enunciador hegemônico (2008, p. 228). Ao serem designadas categorias específicas para experiências que escapavam exatamente das hegemonias do sistema artístico, ocorrem diversas apropriações e cooptações de seus sentidos transgressores e contra-hegemônicos.

Não se pretende aqui, de forma alguma, rechaçar o árduo trabalho da curadoria, pesquisa ou crítica artística de promoção dos sistemas artísticos periféricos. Ao contrário, intenta-se apontar as implicações desse processo e como reverberam, muitas vezes, sistemas modernos/coloniais de subjução de visualidades dissidentes. A reprodução e a recontextualização dessas obras produz variações ideológicas das ações originais, com vistas à manutenção de um sistema coerente de entendimento da história da produção de imagens. Nessa sequência, é possível rastrear três aspectos que o processo de especulação estética institui sobre as experiências marginais à historiografia dominante, com vistas à preservação da coerência das projeções moderno/coloniais do território latino-americano: o protagonismo na enunciação e registro da memória; a monumentalização e espetacularização da narrativa; e, por fim, a reprodução de subjetividades de corpos normativos e hegemônicos – essencialmente brancos, masculinos e urbanos. Em outras palavras, o recorte geográfico não é suficiente para uma decolonialidade do ver.

Interessa, por este motivo, uma análise da região latino-americana de *Global Conceptualism* organizada pela curadora convidada Mari Carmen Ramírez (Porto Rico, 1955), sob a luz do pensamento decolonial. A região que nos anos de 1950 a 1973 (período do recorte temporal da mostra) apresentava, como aponta o uruguaio Eduardo Galeano, “veias abertas” (GALEANO, 2007), se constitui nos anos 1990 como um território de disputa das narrativas históricas. A proposta da curadora era a de integrar a memória das resistências e experiências visuais latino-americanas a uma cronologia universal. O texto de Ramírez no catálogo da mostra, *Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin-America, 1960-1980*,²⁴

²⁴ O texto de Ramírez no catálogo é uma continuidade da investigação de "*Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin-America*", publicada em sua primeira versão em RASMUSSEN, Waldo [et al]. *Latin American Artists of the Twentieth Century*. New York: Museum of Modern Art, 1993.

reforça o posicionamento da curadora sobre o desenvolvimento autônomo e simultâneo de práticas conceituais em diversos territórios. Curiosamente, sua perspectiva compreende o conceitualismo como um conjunto de "estratégias de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio" (RAMÍREZ, 2007, p. 185). A abordagem da *Global Conceptualism* a propósito do conceitualismo latino-americano já havia sido traçada por Ramírez em seu texto "*Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*" (1993), e será, nessa mostra, forjada juntamente com o curador Camnitzer. A seleção de obras, feita por Ramírez, continha obras de Artur Barrio (Portugal/Brasil, 1945), Oscar Bony (Argentina, 1941-2002), Waltércio Caldas (Brasil, 1946), Antonio Caro (Colômbia, 1950), Ricardo Carreira (Argentina, 1942-1993), Lygia Clark (Brasil, 1920-1988), Eduardo Costa (Argentina, 1940), Antonio Dias (Brasil, 1944), León Ferrari (Argentina, 1920-2013), Alberto Greco (Argentina, 1931-1965), Victor Grippo (Argentina, 1936-2002), Roberto Jacoby (Argentina, 1944), David Lamelas (Argentina, 1946), Antonio Manuel (Portugal/Brasil, 1947), o documentário *Tucumán Arde* (baseado na ideia de María José Herrera, dirigido por Mariana Marchesi, escrito por Belén Gache, editado por Rafael Menéndez), assim como obras de Cildo Meireles (Brasil, 1948), Hélio Oiticica (Brasil, 1937-1980), Claudio Perna (Itália/Venezuela, 1938-1977) e Liliana Porter (Argentina, 1941). Como se pode notar, dos 17 trabalhos selecionados, apenas 3 são de mulheres, isto é, menos de 15%. Considerando também que nesse grupo de artistas não há participação de negros e negras ou artistas indígenas, fica evidente a reverberação da imagem dos corpos colonizados pintada pelo "pincel del colono" (ACHINTE, 2009, p. 54).

O historiador Jaime Vindel (Espanha, 1981) aponta como problemática a assimilação progressiva da alcunha "ideológica", que tem suas raízes na publicação "*Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*" (1972) do pesquisador espanhol Simón Marchán Fiz. Vindel questiona a pertinência de se reproduzir uma qualificação de modelo de arte centrado na Europa e Estados Unidos ao invés de não se insistir em uma "elaboración de un plano conceptual propio que revele la especificidad de esas prácticas y las influencias intelectuales asimiladas por esos artistas, sobre todo cuando éstas diferían de las de los conceptualistas americanos" (VINDEL, 2008, p. 12). Longoni, em diálogo, constata que não se identifica um estilo coerente (FANTONI apud LONGONI 2014, p. 7) mas

um giro radical que não poderia sequer ser compreendido como uma questão de renovação estética ou cabível de explicações a partir de paradigmas da história da arte (LONGONI, 2008, p. 21). No entanto, a pesquisadora, desde os anos 1990, insiste em analisar as experiências dos anos 1960 e 1970 a partir do viés da vanguarda, apesar de reconhecer que essa não seja uma operação neutra, por nomear "*no sólo la novedad, la avanzada o la ruptura, sino también una posición de valor*" (LONGONI, 2008, p. 21).

Todavia, parece pertinente afirmar que não existem procedimentos de produção de imagens e representações que não comportem práticas ideológicas: toda a visualidade compõe um dispositivo discursivo que ecoa, ou mesmo consiste em, um mecanismo de poder. Compreende-se assim que as representações, imagens e obras artísticas carregam discursos ideológicos no conjunto de sua apresentação, forma e conteúdo (HADJINICOLAOU, 2005, p. 18). Por esse ângulo, a operação de mitificação (LONGONI, 2014, p. 2) das experiências visuais latino-americanas é caracterizada como um processo de inclusão subordinada (SANTOS, 2006, p. 294), que expõe a disputa nas estruturas de poder e suas construções ideológicas. Igualmente, para Foucault,

(...) a regiões do discurso não estão todas igualmente abertas e penetráveis; algumas estão muito bem defendidas (são diferenciadas e são diferenciantes), enquanto outras parecem abertas a todos os ventos e parecem estar colocadas à disposição de cada sujeito falante sem restrições prévias. (FOUCAULT, 1970, p. 37)

Esse dispositivo de poder se constitui da flexibilização de categorias de compreensão do sistema artístico para que seja garantida a hegemonia do discurso canônico. A monumentalização das experiências dissidentes e sua consequente veiculação mercadológica culminam na estruturação de outros debates e no agenciamento de outros espaços discursivos para a garantia das hierarquias estéticas hegemônicas. A constante renovação e a absorção da diferença, característica do sistema-mundo moderno/colonial, se adequam de acordo com as demandas, para garantia da estrutura, e são constitutivas das disputas de representação.

Nessa perspectiva, para o pesquisador Miguel López (Peru, 1983), perceber o êxito da inclusão no cânone contemporâneo internacional das proposições artísticas atribuídas ao conceitualismo indica não ser ingênuo frente ao

terreno permeável que constitui a protagonização dos relatos recorrentes de tais experiências (LÓPEZ, 2009, p. 2). Ao receberem a etiqueta do “conceitualismo” (ideológico, político, desmaterializado), essas práticas artísticas têm seus relatos gradualmente alterados e sobrepostos por camadas assépticas, constituindo uma versão mitificada e irreal da crítica e da experiência artística. Para o Vindel, a etiqueta do “conceitualismo latino-americano”, de forma ainda mais pungente em seu reflexo global, se estrutura por uma série de artifícios retóricos, com fins de adequar as experiências artísticas dissidentes aos limites que podem ser contidos em acervos museográficos (VINDEL, 2008, p. 9). A disputa pelo domínio dos enunciados e pelo protagonismo na memória e no arquivo pode ser rastreada em toda história da visualidade. No contexto latino-americano, tal disputa teve papel fundamental no momento da invenção do território, como demonstrado no primeiro capítulo dessa investigação. No sentido proposto por Foucault, acredita-se que o que está em disputa (com o qual também se luta) é o protagonismo das narrativas: “aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos” (FOUCAULT, 1999, p. 47). Quando o discurso possui protagonismo e organização pautados por categorias originárias de uma epistemologia hegemônica, ele é hierarquizante e opressor, reproduzindo variantes ideológicas dissidentes que não interrompem o dispositivo do poder, apenas o invertem.

(...) lo actual se convierte en un campo de disputas por el reconocimiento (...) a quienes han estado históricamente confinados a lo pre-, estigmatizados y vilipendiados, exotizados y convertidos en piezas de museo inmóviles y sin la oportunidad de cambio a riesgo de perder sus identidades. Lo contemporáneo nos remite a cuestionar la concepción de la historia y los dispositivos con los cuales se han construido sus narrativas excluyentes; nos remite también a develar los sistemas de re-presentación actuando en función de la minorización y la infantilización, o del desconocimiento y el silenciamiento. (ACHINTE, 2014, p. 54)

A presença de *Tucumán Arde* na exposição *Global Conceptualism*, cujo acervo é atualmente gestado pela artista Graciela Carnevale, assim como a sua categorização como uma experiência conceitualista, suscita um amplo debate, que contribui para um processo de mitificação das experiências dissidentes dentro do paradigma da colonialidade do ver da modernidade/colonialidade. Não interessa aqui fazer uma crítica específica à gestão do acervo. Importam, outrossim, as

implicações desse processo no estabelecimento de narrativas especulativas sobre *Tucumán Arde*. A espetacularização e o condicionamento de tal experiência a "formas pacificadas, estilos renovados e classificações tranquilizadoras" (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 458) apontam para uma inclusão subordinada e estetizante da crítica e da dissidência. A pesquisadora Ana Longoni e o pesquisador Mariano Mestman, se referindo à participação de *Tucumán Arde* na mostra em questão e em outras exposições do período, apontam os anos 1990 como o período de um *revival* composto por uma revisão na historiografia da arte dos anos 1960 e 1970, e pela museificação e canonização das iniciativas periféricas, sob os mesmos paradigmas da arte hegemônica, em sintonia com o marcante contexto do neoliberalismo daquela década. Nessa esteira, ambos questionam se o processo de mitificação se concretiza por meio de "*manifestaciones de un efecto de lectura neutralizador respecto del carácter convulsivamente político que muchas de manifestaciones artísticas contenían*" (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 298), ignorando as tensões políticas e conflitos próprios contidos em *Tucumán Arde*, como rememora Ferrari (1973, p. 2).

Nos preguntamos, por otro lado, si esa abundancia de apelaciones a "Tucumán Arde" logra devolver en los anodinos '90 algo que aquel ánimo que alentó una de las experiencias más radicales y significativas de confluencia entre la vanguardia artística y la vanguardia político-sindical de los años '60, considerando la "despeligrosidad" a la que está sometidas la política y el arte de vanguardia hoy. (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 300)

Entende-se, nesta pesquisa, que o alerta erguido por Longoni e Mestman acerca da fetichização de *Tucumán Arde* deva ser expandido para outras experiências críticas dos anos 1960 e 1970. O deslocamento de seus respectivos contextos de ação e sua consequente articulação com categorias estéticas alinhadas à historiografia da arte hegemônica podem implicar uma recuperação especulativa e financeirizada, despojada de qualquer crítica política revolucionária. Longoni e Mestman levantam ainda a possibilidade de que a inserção das práticas latino-americanas no cânone artístico se constitua como um apaziguamento da resistência artística, e reconhecem ainda que seus esforços por construir uma historiografia de *Tucumán Arde* (e do Itinerário 68) podem ter contribuído para "*alimentar la versátil capacidad deglutoria de la institución arte*" (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 460). Talvez seja ainda mais apropriado aceitar essa

capacidade "deglutória" como própria do sistema da arte e de sua perspectiva mercadológica neoliberal, que, ornados de supostos princípios democráticos de visibilização e inclusão das diferenças, incorporam produções marginais como próprias, sob o domínio de categorias estáveis.

De que maneira esse processo de monumentalização e especulação das experiências dos anos 1960 e 1970 se diferencia da crítica tecida por Oscar Bony na sua obra *La familia obrera* (1968), uma das que reaparece em *Global Conceptualism*? No trabalho original, exposto na mostra *Experiencias 68* (1968) do Instituto Di Tella, em Buenos Aires, o artista faz uma crítica contundente ao mundo do trabalho e às instituições de arte. A ação consistia em colocar num tablado de madeira um operário, sua esposa e filhos, contratados para permanecer em exibição dentro do museu, com sons de seus cotidianos domésticos sendo reproduzidos ao fundo. A família contratada recebia, por 8 horas diárias dentro do museu, o dobro do salário que o pai, operário, recebia no mesmo período em uma fábrica. Tendo sido interdita pela polícia logo após a abertura, ela persiste nos acervos museográficos com uma fotografia em preto e branco do evento, impressa em grande escala, como foi feito em *Global Conceptualism*.



Imagem 24 - *La familia obrera*, Oscar Bony (1968).

Bony afirma que o trabalho demandou um grande compromisso e propiciou a elaboração de sentidos diversos, mas que "*la cuestión de la desmaterialización no interesaba tanto como el vínculo con la ética*" e que "(...) *este trabajo es un planteo más ético que político*" (BONY, 1998, p. 3). Interessa aqui questionar o tipo de impacto que a fotografia de Bony é capaz de promover, exposta como registro fotográfico de sua transgressão original, emoldurada e pendurada em uma parede branca. Isto é, de que maneira *La familia obrera*, deslocada de sua proposta original e disposta sob um pedestal simbólico (como a própria família proletária), compõe um incômodo crítico ou propõe uma experiência de fato emancipatória da visualidade e da memória.

Outra faceta que nos parece fundamental destacar, e que se constitui em paralelo à espetacularização promovida pelo processo de monumentalização das experiências artísticas dos anos 1960 e 1970, é a perpetuação de mecanismos de poder que se baseiam na hegemonia burguesa, branca e masculina. A perspectiva latino-americana promovida por *Global Conceptualism* perpetua hierarquias culturais relativas a classe, raça e gênero, e cristaliza sistemas de opressão moderno/coloniais que datam do período da conquista. Das 42 obras que constam na sessão latino-americana da mostra, apenas 6 são de autoria de mulheres artistas, sendo três de Lygia Clark, duas de Liliana Porter e a última um documentário de Mariana Marchesi e Belén Gache sobre *Tucumán Arde*; todas, mulheres brancas. A grande presença masculina (cerca de 90% dos artistas) e a total ausência de artistas não brancos garante a estabilidade do conceitualismo como categoria formal da história da arte, se apresentando como um conjunto liso, homogêneo e continuado de práticas, ignorando as disputas que se presentificariam com a produção de sujeitos e sujeitas não normativos/as. Ainda que muitas das experiências artísticas em questão tensionem os mecanismos de poder relativos à visibilidade de produções do Sul Global, acabam perpetuando paradigmas hegemônicos da história da arte. À semelhança da pesquisadora sul-africana Griselda Pollock, acreditamos que para que haja uma mudança efetiva no sistema artístico, devem ser agregados novos materiais e outras histórias, porém, fundamentalmente, devem ser alteradas as categorias e os métodos de análise, e deve ser revista a própria disciplina e como se concebe o campo visual (POLLOCK, 2013, p. 27). A ideologia não se refere apenas a um conjunto de ideias como ao próprio ordenamento do sistema artístico e as

estruturas de visibilidade. Faz-se fundamental remorar que essa manifestação da colonialidade do ver se impõe de forma análoga às representações do continente americano e às categorizações dessas imagens por outros sujeitos, de fora para dentro, como afirma Achinte:

En esta medida la imagen del otro construída negó la posibilidad de configurar una mismidad del sujeto colonizado, denominada por Fanon (1974) "imposibilidad ontológica", en tanto y en cuanto ese otro se apropiaba de la representación que de él se hacia asumiéndola como su propia re-presentación. (ACHINTE, 2014, p. 54)

Interessa também observar que obras apresentadas são documentações de processos que constituíam distintos entendimentos da prática artística. A investigação de Lygia Clark, presente na exposição com a reconstrução das obras *Camisa de força* (1968), *Diálogo* (1966) e *Máscara-abismo* (1968), de modo similar à obra quando exposta pela primeira vez, propõe exercícios de ativação de múltiplos sentidos a partir de relações entre corpos, não restritas à visualidade. Para Rolnik, Clark estabelece operações que não se baseiam em objetos e, sim, em estabelecer estruturas de sentido na experiência dos participantes: "a obra passa a não mais poder existir senão na experiência do receptor, fora da qual os objetos convertem-se numa espécie de nada, resistindo em princípio a qualquer desejo de fetichização" (ROLNIK, 2008, p. 2). Esta, de acordo com a pesquisadora, foi a forma que Lygia Clark encontrou para resistir à tendência burguesa da instituição artística de neutralizar a potência das práticas e reproduzir em mercadorias as propostas de transformações sobre a realidade. As propostas de Clark agregavam dimensões terapêuticas (ROLNIK, 2008, p. 3) e tinham em sua perspectiva que a experiência estética cria tensões nos discursos naturalizados e propicia uma emancipação dos sujeitos e sujeitas. A artista em 1969, assim como Renzi e Ferrari, previa que a historiografia da arte condicionaria suas experiências a categorias normativas, para que tais práticas pudessem ser incorporadas ao cânone hegemônico:

Y al mismo tiempo que es digerido cada vez mejor por esta sociedad en disolución, al artista le corresponde inocular en función de sus medios, una nueva manera de vivir. En el mismo momento en que el artista digiere el objeto, él es digerido por la sociedad que ya ha encontrado para él un título y una ocupación burocrática: será el ingeniero del ocio del futuro... actividad que en nada afecta al equilibrio de las estructuras sociales. (CLARK, 1969, s./p.)

Semelhantemente, há na obra de Víctor Grippo esse tensionamento em relação ao circuito artístico e à expansão dos limites das categorias às quais foi condicionada. A etiqueta conceitualista, inclusive na sua versão latino-americana – como a interatividade, a participação, a ideologia –, comprime a potência de suas propostas e restringe as possibilidades de criação de sentido e entendimentos artísticos. Entre suas obras presentes em *Global Conceptualism*, consta na forma de documentação a *Contrucción de un horno popular para hacer pan* (1972). O deslocamento do sentido de arte promovido pelas ações originais de Gamarra, Grippo e Rossi, como descrito no capítulo anterior, retorna ao lugar-comum quando englobado pelo sistema artístico e categorizado como obra relacional e ideológica. De maneira similar é exibido o *Parangolé P16 capa 12*, de Hélio Oiticica, e são apresentadas as situações de Artur Barrio e as inserções em circuitos ideológicos de Cildo Meireles.

Os demais artistas da mostra não implicavam operações interdisciplinares como tais artistas, não obstante também continham componentes subversivos, transgressores, críticos em relação à constituição dos paradigmas da historiografia hegemônica. As obras de León Ferrari, Antonio Caro, Antonio Manuel e Alberto Grecco, operando por mecanismos distintos, próprios do campo artístico, questionam as estruturas de poder e demandam a revisão do conjunto de representações da memória, do território e da história.

O antagonismo inerente à inclusão de trabalhos originalmente não alinhados aos paradigmas dominantes pode ser concebido como sintoma da manutenção de um sistema de poder, e também como o próprio dispositivo de controle do poder. A colonialidade do ver, diante disto, coloca em destaque a função social que a produção de imagens e memória cumpre na manutenção da ordem. Instituições como museus pressupõem a constituição de narrativas coerentes e homogêneas, e tendem a se estabelecer inalteradas frente às contradições ativadas pelo confronto direto com perspectivas e gramáticas de mundo (SANTOS, 2008). Os processos de especulação da visualidade constituídos nesse esforço de manutenção da coerência tornam visíveis os mecanismos de poder e estabelecem uma história particular das disputas pelo poder e pela hegemonia da memória. Nessa direção, a apropriação e normatização, sob categorias artísticas específicas, culminam na criação de variantes sem conteúdo da crítica e das dissidências

originais, e anulam o potencial estético insurgente de tais práticas, impossibilitando que componham experiências visuais emancipatórias.



Imagem 25 - *Divisor*, Lygia Pape (1968).

NUESTRO NORTE SIGUE SIENDO EL SUR

As representações do território latino-americano possibilitam o rastreamento não apenas dos diversos projetos que constituem a ideia de América Latina, como também das maneiras como se conformam as disputas de poder no espaço, e como esse próprio espaço é condicionado a determinadas perspectivas e experiências de mundo. O território existe enquanto representação, e, de forma espelhada, como mercadoria. Dessa forma, a representação cartográfica, percebida por sua capacidade de trazer à luz ou ocultar determinadas experiências históricas, sociais, culturais e econômicas, deve ser questionada em cada gesto, e não simplesmente associada à ideia de uma técnica isenta e de imparcialidade. Mesquita discorre sobre a importância deste processo de compreensão dos discursos que estruturam a representação cartográfica:

Os mapas devem ser desestabilizados e desconstruídos, para que possamos ler suas agendas ocultas entre ‘as linhas e as margens do texto’. No entanto, essa resistência à autoridade cartográfica não se faz apenas ou somente desvendando e interpretando omissões, efeitos e intenções, mas também – e principalmente – construindo outros mapas que estejam mais próximos de nós, dos nossos interesses e das diversas lutas políticas onde o mapeamento é uma ferramenta de libertação e não de exploração. Desconstruir significa ‘reinscrever e ressituar significados, eventos e objetos dentro de estruturas e movimentos mais amplos’, (...) (MESQUITA, 2014, p. 18)

As imagens do mundo, compostas a partir dos sistemas de visualidade moderno/colonial que se iniciam na expansão ibérica possuem, como descrito ao longo desta pesquisa, seus enunciados orientados a perspectivas próprias, a nortes específicos. Essa orientação particular aponta para uma tensão crítica na representação do continente americano: seria esta a única orientação possível, fundamentada na Europa? Outro, ou melhor, *outros* nortes são possíveis? Ainda, para além das constantes serializações e reterritorializações, apropriações e cooptações engendradas pelas economias hegemônicas, como se articulam redes de sentido e existência, identificação e pertinência, representação e visualidade em relação a uma comunidade e um território? O exercício de representação e visibilidade de sujeitos subalternizados deve se orientar de forma a garantir a liberdade e a emancipação, e ser, necessariamente, atrelado à negação de regimes de homogeneização, de totalitarismo e de ocultamento dos processos de violência

inerentes à dominação. Só assim, na contramão da hegemonia moderno/colonial ocidental, a visualidade passaria a se constituir da heterogeneidade e do compartilhamento da diferença. Propõe-se, ao fim deste percurso, condensar o conjunto de inquietações que atravessaram a trajetória da pesquisa sobre as produções artísticas latino-americanas que mesmo com o ímpeto crítico não normatizado e não normatizador sucumbem a dispositivos de cooptação e mercantilização das subjetividades.

Diante dessas questões, três imagens de épocas distintas aqui tratadas contribuem para a compreensão do argumento que se buscou compor ao longo desta investigação; de certa maneira tais imagens acompanharam e alinharam a trajetória aqui tecida. A primeira, a cartografia do espanhol Antonio de León Pinelo, apresentada no livro *El Paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, islas de tierra firme del mar Océano* (1656), na qual o viajante indica o paraíso terreno no centro do Novo Mundo, na porção chamada Ibérica Meridional.

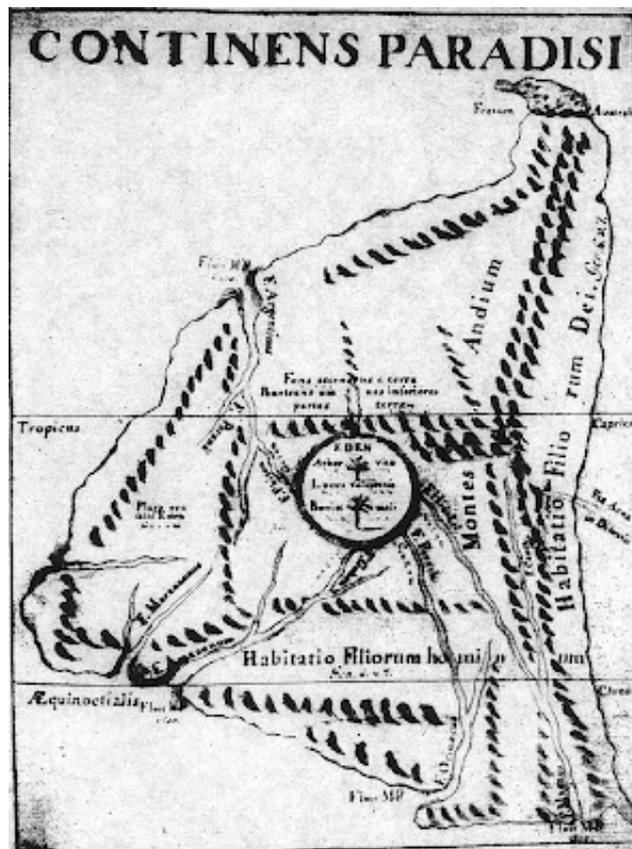


Imagem 26 - *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, Antonio de León Pinelo (1656).

Sua representação coloca o Éden ao centro, regado pelos rios

Amazonas, Prata, Orenoco e Magdalena (GALEANO, 2010, p. 32). De acordo com Pellicer, Antonio de León Pinelo elabora um

(...) *mapa del Paraíso, además de destacar los cuatro grandes ríos, la región correspondiente al norte de Brasil, Colombia y Venezuela se rotula como Habitatio filiorum hominum y la costa del Pacífico Habitatio filorum Dei. En la región que corresponde al Perú actual aparece el arca de Noé y el camino que emprendió en tiempos del diluvio.* (PELLICER, 2009:33)

Em seguida, o mapa de uma *América invertida*, dessa vez de autoria do uruguaio Joaquín Torres García (Uruguaí, 1874-1949). O desenho com potência de manifesto, de 1943, propõe uma outra imagem de América, pensada a partir de uma identidade continental ampliada, politicamente orientada, que não se baseia em um discurso homogeneizante e totalitário. A ideia é a de um continente construído por práticas que se configuram um “ser-em-comum” político, que assume a distância entre diversas esferas de vida e se constrói a partir dela. A imagem-manifesto (MELENDI, 1999, p. s./p.) de Torres García seria – e ainda o é – reproduzida e reafirmada de forma recorrente, atrelada a uma perspectiva latinoamericanista de resistência e contestação.

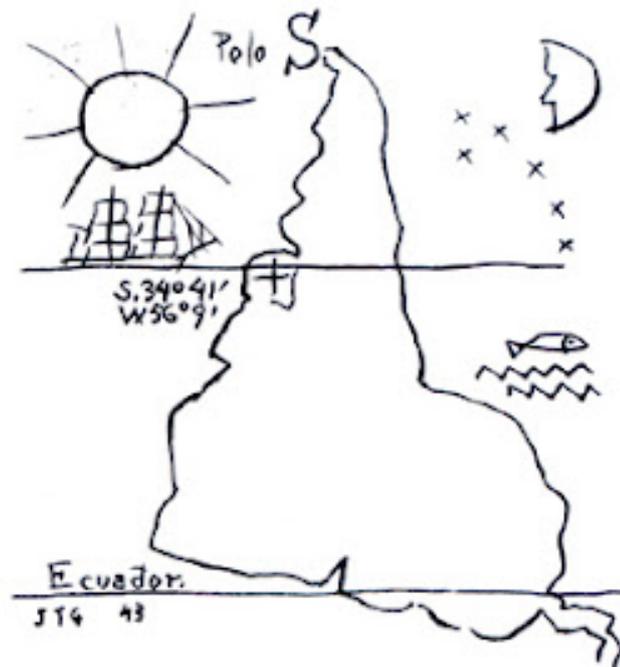


Imagem 27 – *América invertida*, Joaquín Torres García (1943).

Por fim, a terceira imagem desse conjunto compõe a série *Mickeys*

sudakas do artista uguruaiio Gustavo Tabares (1968), em diálogo estreito com o trabalho de Torres García. Com o título *Nuestro Norte sigue siendo el Sur* (2013), a imagem, que circula como um múltiplo de impressão digital), traz o desenho de um *Mickey Mouse* – ecoando um *readymade* duchampiano –, referência paradigmática da cultura estadunidense, invertido sobre um fundo azul, com o título da obra sobrescrito em preto. A figura da personagem, invertida, remete à forma do continente americano.



Imagem 28 - *Nuestro Norte sigue siendo el Sur*, Gustavo Tabares (2013).

As inversões da América e a reorientação dos mapas constroem, em seus diferentes períodos, enunciados distintos e servem a projetos de mundo específicos. Para Pinelo, no século XVII, a América se apresenta como paraíso terreno, o continente do paraíso, com riquezas e maravilhas a serem encontradas, exploradas, descobertas; essa visão serve como justificativa de uma exploração e das investidas de dominação colonial. Para Torres García, duzentos anos depois, o subcontinente toma uma perspectiva própria, anti-colonial, que transgride e se opõe às formas de poder hegemônicas. Tabares irá afirmar, muito recentemente, que a construção da identidade latino-americana serviu (e ainda serve) a um poder imperialista do Norte Global. Ao se confrontarem as três representações da América Latina, nota-se que apesar de serem estabelecidos outros paradigmas de

visualidade, deve-se questionar, e tensionar, seus mecanismos de poder: outros nortes são possíveis, porém podem configurar, ainda, instrumentos de poder e hegemonia, reproduzindo e perpetuando instrumentos de opressão moderno/coloniais.

Esta síntese reflexiva só é possível ao final deste percurso investigativo, pautado por intensos embates epistemológicos promovidos pelo contato com a produção decolonial. Ao fim do processo, chega-se à compreensão de que a expansão dos espaços de visibilidade de práticas subalternizadas é essencial, de que é necessário questionar as categorias moderno/coloniais de entendimento da arte e as formas como se analisam esses trabalhos. A pesquisa então apresentada não pretende chegar a rumos conclusivos, estando seu foco em apontar e destacar a complexidade das relações de poder no campo da visualidade.

Nesse sentido, realinhar os mapas, revisar as narrativas canônicas e incluir práticas historicamente invisibilizadas contribuem de forma substancial para a ampliação da diversidade dos discursos. Não obstante, ao sujeitar essa pluralidade de visualidades a categorias que corroboram a subalternização das visualidades marginais, anula-se a potência emancipatória e decolonizadora das práticas estéticas. Interessa complexificar a inserção dessas visualidades dissidentes em categorias normativas: é fundamental, portanto, lidar com a complexidade desses processos e debater de forma interseccional, para que sejam reconhecidos os diferentes discursos e estruturas de poder em jogo.

Entende-se, ao final desta investigação, que seja importante colocar em questão as formas de percepção do mundo, assim como constituir outras epistemologias, outras categorias e outras gramáticas para que as práticas visuais possam ser emancipatórias. É absolutamente necessário repensar os ordenamentos do ver e a linguagem que se instaura com fundamentos nos relatos dos viajantes e toda a cultura visual que se seguiu à tradição moderno/colonial do ver. É de grande relevância ocupar e rearranjar as categorias de entendimento da visualidade, reconfigurar e fazer ver imagens e narrativas marginais obscurecidas pela historiografia hegemônica. É imprescindível ressemantizar e recontextualizar as representações e projetos do continente, para repensar a visualidade e as diversas opressões que compõe esse sistema visual – gênero, classe, raça, nação.



Imagem 29 - *Una milla de cruces sobre el pavimento*, Lotty Rosenfeld (1979).

REFERÊNCIAS

ABRAMS, Janet; HALL, Peter. **Else/Where: Mapping**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

ADLER, Phoebe; HOWELLS, Tom; KOTSOPOULOS, Nikolaus (Orgs.). **Contemporary Art in Latin America**. London: Black Dog Publishing, 2010.

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.). **Conceptual Art: A Critical Anthology**. Massachusetts: The MIT Press, 1999.

AMARAL, Aracy A.. **Textos do Trópico de Capricórnio v. 2, artigos e ensaios (1980-2005)**: circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio, v. 3, artigos e ensaios (1980-2005)**: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Perry. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Orgs.). **Pós-neoliberalismo**: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira Ciência Política**, Brasília, n.11, mai-ago 2013. Disp. em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 set. 2016.

BARRIENDOS, Joaquín. Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). **Salonkritik**, s.l., jul. 2009. Disponível em: <http://salonkritik.net/08-09/2009/07/desconquistas_politicas_y_rede.php>. Acesso em: 14 set. 2016.

BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BATTCKOCK, Gregory. **Idea Art: A Critical Anthology**. New York: Dutton, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **A Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMANN, Gerd. **El enigma multicultural**: un replanteamiento de las identidades nacionales, étnicas y religiosas. Barcelona: Paidós, 2001.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**: um lugar no universo. São Paulo: Metalivros, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins, 2009.

BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (Orgs.). **El siluetazo.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). **América Latina: territorialidade e práticas artísticas.** Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano.** Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, Instituto Distrital de las Artes, 2012.

_____. **Luis Camnitzer in conversation with/ en conversación con Alexander Alberro.** New York: Fundación Cisneros, 2014.

_____; FARVER, Jane; WEISS, Rachel (Eds.). **Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s.** New York: Queens Museum of Art, 1999.

CARNEVALE, Graciela; EXPÓSITO, Marcelo; MESQUITA, André; VINDEL, Jaime. **Desinventario: esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo Graciela Carnevale.** Santiago [Chile]: Ocho libros, 2015.

CASTAÑEDA, Jorge. Hipótese para a guinada à esquerda. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 abr. 2006.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.** Bogotá: Siglo del Hombre/ Universidad Central/ Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/ Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, 2007.

CLARK, Lygia. **El cuerpo es la casa: sexualidad. Invasión del "territorio" individual.** Barceló: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). **Escritos de Artistas; anos 60/70.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. La raíz: colonizadores y colonizados. In: ALBÓ, X.; BARRIOS, R. **Violencias (re)encubiertas en Bolivia.** La Paz: CIPCA, 1993.

D' ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, USP, v. 20, n. 56, p. 237-251, jan./abr. 2006.

DAVIS, Fernando. Entrevista a Luis Camnitzer: "Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico". **Ramona**, Buenos Aires, n. 86, nov. 2008. Disponível em: <

http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH5e10/f797a393.dir/r86_24nota.pdf>. Acesso em: 14 set. 2016.

DELEUZE, Gilles. **Michael Foucault**, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1995.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Art and Spatial Politics**. Cambridge: The MIT Press, 1998.

DONGHI, Túlio H. **História da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

Entrevistas 1998: Fragmentos de un diálogo con Oscar Bony. Buenos Aires. Instituto Di Tella Experiencias '68/ Fundación Proa, 1998. Disponível em: <<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/di-tella/entrevistas.html>>. Acesso em: 14 set. 2016.

FERRARI, León. **Tucumán Arde**. Respuesta a un cuestionario: para Escuela de Letras, Universidad de La Habana". Buenos Aires: Arquivo León Ferrari, 1973.

FIZ, Simón Marchán. **Del arte objetual al arte de concepto**. Madrid: AKAL, 2010.

FOSTER, Hal. **Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics**. New York: New Press, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins fontes, 2000.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____; LONGONI, Ana (Orgs.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume/ USP/ MAC/ AECID, 2009.

GALEANO, Eduardo. **Patatas arriba**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

_____. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

GAUDOP, Rogata Soares del; PEREIRA, Doralice Barros (Orgs.). **Geografias e ideologias: submeter e qualificar**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

GHIRARDO, Diane Yvonne. **Arquitetura contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GLAZER, Nathan. **We are All Multiculturalists Now**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

GROSGOUEL, Ramón. Dilemas dos estudos étnicos norteamericanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais. Trad. Flávia Gouveia. **Revista Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n.2, abr.-jun. 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000200015&script=sci_arttext>. Acesso em: 14 set. 2016.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2008.

HADJINICOLAOU, Nicos. **Historia del arte y lucha de clases**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **A era do capital: 1848-1875**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KAGAN, Richard L.; SCHMIDT, Benjamin. Maps and the Early Modern State: Official Cartography. In: WOODWARD, David (Ed.). **The History of Cartography: Cartography in the European Renaissance**. v. 3. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, n. 17, dez. 2008.

LANDER, Edgardo (Org.). **La colonialidad del saber**. eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya Yala, 2005.

LIPPARD, Lucy R.. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. New York: Praeger, 1973.

LEÓN, Christian. Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. **Aisthesis**, Santiago, n. 51, p. 109-123, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100007>. Acesso em: 20 mai. 2015.

LLANO, Pedro de (Org.). **Wrong Site**. Arte y globalización. Coruña: Fundación Luis Seoane, 2008.

LONGONI, Ana. Víctor Grippo: una poética, una utopía. In: PACHECO, Marcelo [et al.] **Grippo**. Buenos Aires: Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2004.

____. El mito de Tucumán Arde. In : POLONI-SIMARD Jacques ; VIDAL; Edgard (Orgs.), **Artelogie n. 6** : horizons et dispositifs des arts plastiques des pays du Río de la Plata (XXe siècle), jun. 2014. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article308>>. Acesso em: 14 set. 2016.

____. Is Tucumán still burning? **Sociedad**, Buenos Aires, v. 1, 2006. Disponível em: <http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0327-77122006000100003>. Acesso em: 14 set. 2016.

____; MESTMAN, Mariano. **Del Di Tella al Tucumán Arde**: vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Eudeba: 2008.

LÓPEZ, Miguel. Robar la historia, traicionar el arte conceptual. **Revista Des-bordes**, n. 0: Red Conceptualismos del Sur, janeiro de 2009. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/es/document/view/14903362/robar-la-historia-traicionar-el-arte-conceptual-des-bordes>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

MACNUTT, Francis Augustus. **Letters of Cortés**: Five Letters of Relation to the Emperor Charles V. New York: Putnam, 1908. Disponível em: <https://archive.org/details/Letters_ofcorts01cortuoft>. Acesso em: 20 mai. 2015.

MATTOS, Claudia Valladão de. Artistas viajantes nas fronteiras da história da arte. III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, IFCH / UNICAMP, Campinas, 2007.

MELENDI, Maria Angélica. **A imagem cega** - arte, texto e política na América Latina. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1999.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, out. 2008. Disponível em: <<http://rccs.revues.org/689>>. Acesso em: 14 set. 2016.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: FAPESP, 2011.

____. **Mapas Dissidentes** - Proposições sobre um Mundo em Crise (1960-2010). Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

MIGNOLO, Walter. **Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Akal, 2000.

____. **Histórias locais, disenos globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

____. **La idea de América Latina**. Barcelona: Gedisa, 2007.

_____. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre/ Universidad Central/ Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/ Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, 2007.

_____; CARBALLO, Francisco. **Una concepción descolonial del mundo: conversaciones de Francisco Carballo con Walter Dignolo**. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

MIX, Miguel Rojas. **Los cien nombres de América**. Barcelona: Lumen, 1991.

MOASSAB, Andréia. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop**. São Paulo: EDUC, 2011.

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

MOSQUERA, Gerardo (Ed.). **Beyond the Fantastic - Contemporary Art Criticism from Latin America**. Cambridge: The MIT Press, 1996.

PALERMO, Zulma (Ed.). **Para una pedagogía decolonial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

_____; QUINTERO, Pablo (Comp.). **Aníbal Quijano. Textos de fundación**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PELLICER, Rosa. *Continens Paradisi: el libro segundo de El Paraíso en el Nuevo Mundo de Antonio de León Pinelo*. **América sin nombre**, Alicante, n. 13, 2009.

PEREIRA, Diana Araújo. La palabra poética y la (re)invención de América. **Revista Remate de Males**, Campinas, v. 34, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/4076>>. Acesso em: 14 set. 2016.

PHILLPOT, Clive. Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo. **George Maciunas/ Fluxus Foundation**, s./l., s./d.. Disponível em: <<http://georgemaciunas.com/essays-2/fluxus-magazines-manifestos-multum-in-parvo-by-clive-phillapot/>>. Acesso em: 14 set. 2016.

POWER, Kevin (Ed.). **Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano**. Madrid: Fundación César Manrique, 2006.

QUEENS MUSEUM OF ART. **Global Conceptualism: Points of Origin 1950-1980s**. New York: Queens Museum of Art, 1999 (catálogo de exposição).

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Comp.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.** Buenos Aires: CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

_____. **Os fantasmas da América Latina.** In: NOVAES, Adauto (Org.). **Oito visões da América Latina.** São Paulo: SENAC, 2006.

_____. Colonialidade el poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para uma diversidade epistemica más allá del capitalismo global.** Bogotá: Siglo del Hombre/ Universidad Central/ Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/ Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, 2007.

____ [et al.]. **Aníbal Quijano: textos de fundación.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014.

RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver a adversidade. O conceitualismo na América Latina. **Arte & ensaios.** Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 15, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

_____. Memória do corpo contamina museu. **Concinnitas.** Revista do Instituto de Arte da UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo.** São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Milton. El territorio: un agregado de espacios banales. In: MOYA, Miguel Panadero Moya; ABELLÁN, Francisco Cebrián. **América Latina: lógicas locales, lógicas globales.** Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha, 1999.

_____. **Por uma outra globalização: do pensamento única à consciência universal.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

____ [et al.]. **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SANTOS-HERCEG, José. **Conflicto de representaciones - América Latina como lugar para la filosofía.** Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2010.

SOARES, Laura Tavares Ribeiro. **Os custos sociais do ajuste neoliberal na América Latina.** São Paulo: Cortez, 2002.

TAYLOR, Charles. **El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”.** Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

TRABA, Marta. **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

THOMPSON, Nato (Ed.). **Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011**. Cambridge: The MIT Press, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**. A questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VINDEL, Jaime. Los 60 desde los 90: notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta. **Ramona**, Buenos Aires, n. 82, 2008. Disponível em: <<http://www.ramona.org.ar/node/21363>>. Acesso em: 14 set. 2016.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, estado, sociedad**: luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, 2009. Disponível em: <<http://www.flacsoandes.edu.ec/interculturalidad/wp-content/uploads/2012/01/Interculturalidad-estado-y-sociedad.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2016.

WEISBROT, Mark. El golpe de estado en Brasil y el “retroceso” de Washington en América Latina. In: ANDERSON, Perry [et al.]. **Golpe en Brasil**: genealogía de una farsa. Buenos Aires: CLACSO/ Fundación Octubre/ UMET/ Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo, 2016.

WOOD, Denis. **Rethinking the Power of Maps**. New York: Guilford Press, 2010.

_____. **The Power of Maps**. Nova York: Guilford Press, 1992.

YORY, Carlos Mario. La noción de región en tiempos de globalización: impactos y desafíos para la planeación, el ordenamiento y el desarrollo territorial. In: EGLER, Tamara Tania Cohen (Org.). **Reinvenção da democracia na América Latina**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **En defensa de la intolerancia**. Madrid: Ediciones Sequitur, 2008.

_____. (Org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.



Imagem 30 - *Limitada*, Marie Orensanz (1978).