

A ARTE CONTEMPORÂNEA DA AMÉRICA LATINA VISTA NA FUNDAÇÃO  
CALOUSTE GULBENKIAN. UM RECORRIDO POR EXPOSIÇÕES  
THE CONTEMPORARY ART OF LATIN AMERICAN IN FUNDAÇÃO CALOUSTE  
GULBENKIAN. MAKING A TOUR OF EXHIBITIONS

Renata Ribeiro

Resumo

Percorrendo alguns exemplos de exposições de arte do século XX e XXI produzida no Brasil e nos demais países da América Latina, organizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão nas últimas décadas, se pretende analisar a visão da arte brasileira e, em menor medida do “latino-americano” que foi construído em Portugal. Para tanto, se considerará o que foi exibido, assim como o marco conceitual que rodeiam estas opções. O mapeamento destas atividades se dá dentro de um estudo mais ampliado sobre estas ações nos dois países ibéricos: Portugal e Espanha.

A proposta deste artigo origina-se no projeto de doutoramento “Arte contemporâneo de América Latina en el ámbito ibérico, 1992 – 2012: vías de actuación y proyecciones” iniciado em março/2012 e financiado pelo Programa de Formação de Professores Unversitários (FPU) do Ministério de Educação, Cultura e Deporto do Governo da Espanha.

Palavras chave: Arte Latino-Americana Contemporânea, Arte Brasileira Contemporânea, Exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão

## Abstract

Traversing some examples of art exhibitions produced in Brazil and other countries of Latin American at the XX and XXI century, organized to Fundação Calouste Gulbenkian and by Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão in recent decades, trying to analyze the vision of Brazilian art and in lesser extent “Latin American” which was constructed in Portugal. For it shall be deemed that was displayed and the conceptual framework around these choices. This mapping of activities takes place within a more extended study about these actions in two Iberians countries: Portugal and Spain.

Keywords: Latin American Contemporary Art, Brazilian Contemporary Art, Exhibition, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão

## 1. ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA, ARTE CONTEMPORÂNEA LATINO-AMERICANA: PRESENÇAS E AUSÊNCIAS NO TERRITÓRIO IBÉRICO

A arte da América Latina do século XX ganharia – dentro dos processos de inserção multicultural operados na década de 1980 – um novo espaço no sistema central da arte. Uma rede de acontecimentos sociais, históricos e políticos acontecidos por estas datas, levaram a culminação do processo de globalização que, ainda fundamentalmente econômico se verá refletido nos mecanismos de produção e promoção da arte. Desta maneira será convocada uma *presença igualitária* de obras e criadores de territórios que antes margeavam os circuitos. De acordo com Anna María Guasch (2000, 557) neste momento foi necessário uma “reubicación del arte de las culturas colonizadas, el de las minorías emergentes, el de las áreas periféricas [...], reubicación que supuso reconocer, primero, la existencia de ese ‘otro’ múltiple y, luego, su capacidad transgresora y su alteridad.”

Podemos situar a produção artística da América Latina nesta área periférica. Periferia que se caracteriza por seu distanciamento do poder hegemônico central devido a uma série de fatores de ordem histórico, político e social. Esta produção é concebida mediante um enfrentamento entre a busca do centro –com a apropriação de códigos desta arte- e de sua (re)afirmação identitária –frequentemente o fator solicitado para que seja reconhecido como arte do *outro* e que assim seja permitida sua inclusão neste nicho de exibição.

Com isto é possível compreender a projeção do que a nível mundial se convencionou denominar “*boom* latino-americano das artes”, uma alusão ao fenômeno ocorrido nos anos 1960 com a produção literária da região. O *boom* se dá principalmente pelo incremento de vendas e das altas cifras alcançadas por obras latino-americanas nas principais casas de leilões, onde nomes como o de Kahlo, Rivera e Matta presidem as negociações (Tarroja 2004, 200 y “Frida Kahlo y Rivera...” 1995, s.p.).

Seguindo este impulso os anos finais da década de 1980 serão testemunhas de exposições coletivas e individuais, que darão a conhecer nomes e movimentos artísticos latino-americanos em espaços onde sua entrada era restrita até estes momentos. Entre tanto, os pioneiros destas ações serão os Estados Unidos e países europeus como Inglaterra, França e Alemanha.

Sendo que Portugal e Espanha as antigas metrópoles, porém territórios semiperiféricos no que diz respeito aos circuitos das artes no século XX, se lançaram a este *descobrimento* com algo de atraso (Mesquita e Pedrosa 2001). A conceituação do território português como sociedade intermédia, semiperiférica, em termos sociais, políticos e econômicos é detalhado em Boaventura Souza Santos (1985, 869-901). Partindo deste conceito é possível entender como este panorama será refletido nas ações culturais do país, se comparado a outros territórios considerados “Primeiro Mundo” ou “Desenvolvidos”, que se lançaram ao “encontro” da produção de regiões periféricas nesta etapa histórica.

Ao comparar as mostras em Espanha e Portugal no período se percebe -por óbvias razões de territórios colonizados, aproximações culturais e linguísticas e desejos políticos e econômicos- que enquanto na Espanha se expõe o conjunto “arte latino-americana”, Portugal se centra na arte brasileira e pontualmente em criadores e movimentos de outros países da região. Neste artigo “Arte Latino-América” faz referência a produção dos países colonizados por Espanha e Portugal nas Américas. Obviamente, devido a aspectos metodológicos, as antigas colônias francesas, inglesas e holandesas.

Para ampliar este entendimento de eleição pela produção brasileira, cabe destacar que se nos inícios do *boom* ela fará parte do conjunto que se entende por arte latino-americana, tempos depois se desvincularia deste selo. Sua promoção caminhará em uma trilha lateral àquela feita pelo conjunto latino-americano, mas também será acolhida em um cenário que pressupunha a internacionalização das artes.

A arte brasileira ocupa um lugar peculiar dentro do que se convencionou denominar periferias artísticas com respeito ao eixo Estados Unidos/Europa. Sobre este tema o artista chileno Eugenio Dittborn (*apud* Mesquita 1997, 60) disse que existiam duas periferias: as elegantes, constituídas pelo Japão, Canadá e os países escandinavos; e uma segunda corrente, formada pelos países da América Latina e do Leste da Europa. O Brasil estaria situado entre as duas: nunca tão elegante, nunca tão latino-americano.

Para completar este panorama, devemos ter em consideração que nestas décadas em Portugal ainda existia uma paisagem deficitária de presença de instrumentos da indústria cultural, que já se via bastante consolidado em outros países europeus (Pinto Ribeiro 2014, entrevista, 24 de março de 2014; von Hafe Pérez, 2014). Mesmo a produção e promoção da arte contemporânea do país

se viu afetada por esta deficiência, que somente começará a transformar-se em meados da década de 1990 com a inauguração de museus e instituições.

Tendo estas premissas se realizará um recorrido por exposições de arte brasileira e latino-americana organizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, e no Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão entre 1980 e a atualidade. Através de sua análise se buscará compreender como esta produção artística foi apresentada e categorizada. A escolha por estas instituições se dá pela relevância que apresentam dentro do contexto português e mundial, como se explicará a seguir. Além disso, ao situar as mostras neste cenário institucional se apontam os objetivos, as políticas e as escolhas que são operadas dentro destes espaços.

## 2. A FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN E O CENTRO DE ARTE MODERNA AZEREDO PERDIGÃO.

A Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) criada em 1956, é uma instituição de referência internacional nas tarefas relacionadas à difusão da arte. Seu campo de atuação se abre em vários países, com sedes em Paris, Londres e Lisboa. Seu centro lisboeta conta com um museu, um centro de arte moderna e uma biblioteca com um completo acervo dedicado ao estudo das artes. Seus projetos, se completam com atividades como dança, música, conferências, simpósios, cursos, em um extenso programa complementado com ações dedicadas à investigação e à formação, como a concessão de bolsas e subsídios para projetos de carácter científico, educacional e artístico, promovendo a língua e a cultura portuguesa a nível internacional.

Este espaço tem uma importância histórica no que diz respeito a exibição e conhecimento da produção artística do século XX e XXI em Portugal, ampliando-se também à Europa. É o primeiro espaço moderno que se funda em Portugal e a inauguração do Centro de Arte Moderna (CAM) em 1983 –que em 1993 passa a designar-se Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão- se destaca como o primeiro museu dedicado à arte moderna e contemporânea da península. Para entender melhor este carácter de novidade do CAM, há de ter presente que se inaugura poucos anos depois do Centre Georges Pompidou de Paris, o modelo de centro de arte moderna por excelência.

Lembrando que o panorama português nestes momentos era bastante limitado no que diz respeito às atividades artísticas, se compreende melhor o impacto das ações da FCG e do CAM na formação de artistas, do pensamento

e mesmo na instalação de espaços posteriores dedicados às artes. O crítico e programador cultural António Pinto Ribeiro recorda-se que tamanha foi a visibilidade e urgência por conhecer essas atividades que nas décadas de 1980 e 1990 “excursões” partiam do Porto e de Coimbra para ver as exposições que se armavam na instituição (Pinto Ribeiro, entrevista, 24 de março de 2014).

## 2.1. A ARTE MODERNA BRASILEIRA EM DOIS MOMENTOS NA FCG

Duas mostras dedicadas exclusivamente a arte moderna brasileira foram organizadas em um intervalo menor do que dez anos pela FCG, uma realizada na sala de exposições temporárias, um ano antes da inauguração do CAM e a seguinte já montada dentro das instalações do novo espaço.

A arte moderna brasileira dentro da produção do século XX do país, foi a que causou um maior interesse e visibilidade a nível internacional. Isso se deve, em parte, ao seu caráter de proclamação de uma identidade nacional, que resulta como uma boa forma de representação do exotismo ao olhar estrangeiro. Pense-se também que este período artístico se mostra como um *conjunto fácil* de articular-se com as referências centrais da história da arte europeia e de suas vanguardas, representando como se *absorveram* determinados conceitos e os utilizaram do outro lado do Atlântico. Sem problematizar a existência de outros modernismos, que coexistem no tempo.

Dentro desta perspectiva em 1982 se inaugurava *Brasil. 60 anos de arte moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand* (O período de exposição foi de 12 de julho a 26 de setembro de 1982, na Sala de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa). Através da exibição de 177 obras se realiza um recorte de aproximadamente 60 anos da *arte moderna* no Brasil, colocando como momento inicial 1917 com a exposição de Anita Mafaltti em São Paulo.

O texto do curador Wilson Coutinho, titulado *Arte brasileira e seu processo modernizador*, discorre sobre o desenvolvimento do modernismo no Brasil passando pela Semana de Arte Moderna de 1922, pela representação social praticada nas décadas de 1930 e 1940, entrando nas problemáticas inerentes à arte contidas nas produções dos anos 50 e já entrada a década de 60. De acordo com a proposta curatorial, na década seguinte a arte brasileira revitaliza sua abertura à modernidade, através da arte conceitual, da manipulação de materiais novos e de novas técnicas, além de uma persistência da expressão construtiva (Coutinho 1982).

Para demonstrar essa *evolução* se opta pela realização de uma montagem baseada na linearidade histórica. Além disso, conseqüente com as obras do acervo Chateaubriand, em este percurso histórico se agrupam determinadas temáticas ou movimentos.

Ao se ter a pretensão de apresentar mais de 60 anos da produção de arte de todo um país (*vide* o título da mostra que começa com um categórico *Brasil.*), dividindo e categorizando por décadas e temáticas, se arrisca a uma generalização e simplificação dos conceitos e a uma padronização determinante. Deve-se ter em conta também, que ao ver-se limitada à obra de determinada coleção a proposta curatorial procura articular os conceitos que corroboram o que poderá ser visto e, por outro lado, devem de confirmar a excelência deste acervo. Para esta asseveração Coutinho (1982, s/p) aponta que se trabalhava com o conjunto que representa o mais completo “museu de arte moderna brasileira”.

Mediante a eleição deste modelo de exposição, também há de considerar-se que frente a um panorama tão extenso e generalizante, procura-se de maneira didática criar um desenho que possa acercar e dar a compreender estas obras e criadores a um público pouco ou nada habituado a estas propostas criativas.

É também na Fundação Gulbenkian onde, sete anos mais tarde, outra coleção privada brasileira apresentará *outros sessenta anos de evolução da pintura moderna*. Outra representação porque, valendo-se uma vez mais das possibilidades que brindavam uma coleção, a exposição não se articulou a partir de um alinhamento histórico, mas de núcleos temáticos encabeçados pelos artistas mais representativos daquele acervo. Mais assim como na mostra anterior: uma coleção privada, sessenta anos e somente pintura.

Novamente se assevera no título a abrangência nacional da mostra: *Seis décadas de arte moderna brasileira. Coleção Roberto Marinho* (A exposição esteve em cartaz de 24 de fevereiro a 02 de abril de 1989, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa). Mas *nestas seis décadas* (as obras vão de 1924 a 1984) o que deu o tom foram seus núcleos temáticos, com a intenção de organizar de forma coerente os artistas, movimentos, épocas e tendências, aproximações e confrontações, além de possibilitar uma publicação (catálogo – Fig. 1) que proporcionara um adendo à escassa bibliografia sobre a arte do século XX realizada no Brasil disponível em Portugal naquele momento (Campofiorito 1989).



Figura 1. Capa do catálogo da exposição *Seis décadas de arte moderna brasileira*. *Coleção Roberto Marinho*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989

Estes núcleos foram organizados anteriormente através do estudo da coleção por especialistas, críticos, historiadores e técnicos de catalogação e conservação. Foram identificados sete núcleos bem definidos e com base a esta divisão a coleção se apresentou na Gulbenkian, de maneira como anteriormente já havia sido exposta no Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires e no Rio de Janeiro.

A partir desta ótica o catálogo é uma espécie de livro de texto, que mais do que apresentar e elucidar temas referentes à exposição em si, traça textos teóricos sobre esses núcleos: “O leitor será guiado, nos diversos segmentos que se somam na Coleção Roberto Marinho, pela leitura de historiadores e críticos de arte devidamente credenciados” (Campofiorito 1989, 7).

Os núcleos, tanto da mostra como do catálogo, foram os seguintes: José Pancetti, Emiliano Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, Cândido Portinari, Interiores Figuras e Paisagens (com mais de 20 artistas), Abstração (nove artistas) e Vieira da Silva e António Bandeira. Este último núcleo será o único que com mais argúcia crítica trata de estabelecer paralelos entre as obras dos dois artistas, além de mostrar a vinculação que eles estabelecem entre o Brasil e Portugal, assim como sua presença na cena da arte parisiense do pós-guerra. Enquanto nas demais sessões temáticas o que se busca é a aproximação entre as produções, nesta procuram-se confrontações entre os trabalhos do pernambucano com os da lisboeta.

Devido ao conteúdo da coleção, limitação também mostrada na mostra anterior, a exposição deixará de um lado o carácter lineal de historicidade para centrar-se em determinados nomes e temáticas. As sessões monográficas contém a quantidade de obras e de períodos do artista onde é possível perceber o caminho trilhado em sua poética e seus problemas formais, além de tornar um tanto visível um *processo de desenvolvimento da modernidade brasileira*. Como se uma leitura de progressão pudesse ser plausível neste contexto.

Portanto, a concepção de núcleos temáticos, mesmo que na tentativa de corroborar uma hipótese de continuidade e/ou desenvolvimento, proporciona uma leitura um pouco mais ampla da produção ocorrida no país ao colocar frente a frente artistas e modos de fazer diversos em uma mesma época, deixando de um lado a afirmação rasa de uma evolução histórica e buscando um entendimento de coexistência de diferentes estilos, movimentos e conceitos em um mesmo momento. Este provavelmente seja o maior acerto desta exposição.

## 2.2. A ARTE DO SÉCULO XX DA AMÉRICA LATINA EM MOSTRAS COLETIVAS E INDIVIDUAIS

Em outubro do ano 2000 se inaugurou na capital portuguesa uma parte da extensa *Mostra do Redescobrimento*, apresentada no Pavilhão da Bienal em São Paulo, amplamente visitada, resenhada e criticada. A produção de artes dos últimos cem anos foi mostrada no CAM sob o título *Século XX. ArteDoBrasil* (*SéculoXX.ArteDoBrasil* esteve exposta no Centro de Arte moderna José Azeredo Perdigão (CAM), Lisboa, de outubro de 2000 a janeiro de 2001) (ver Fig. 2).

Com curaduria de Nelson Aguilar e Franklin Pedroso, a adaptação da exposição de São Paulo, ocupou todas as áreas expositivas do centro, incluindo

àquela normalmente dedicada a sua coleção permanente. Um cenário distendido que apresentava aproximadamente 300 obras de 90 autores, desde os antecedentes do modernismo até às criações das gerações mais próximas ao fim do milênio.

O catálogo é composto por uma introdução de Nelson Aguilar, “Brasil, Século XX”, espécie de resumo ampliado da história da arte do Brasil desde o princípio do século, alcançando a produção contemporânea dos 90, que apresenta como uma *forma nômade* de arte. Um segundo apartado da publicação se dedica a textos antológicos (*O artista e o artesão*, de Mário de Andrade; *Da Dissolução do Objeto ao Vanguardismo Brasileiro*, de Mário Pedrosa; e *Teoria do Não Objeto* por Ferreira Gullar) que dão as pautas para compreender a arte brasileira do século XX.

A linearidade temporal está presente tanto na concepção da mostra, como na apresentação dos artistas e obras do catálogo (onde aparecem os artistas em ordem crescente pelo ano do nascimento). Mas é possível perceber, mesmo com esta divisão, os *diferentes momentos* no século XX da arte no Brasil que defende a exposição: modernismo, abstração, concretismo, neoconcretismo e tendências posteriores a 1980.

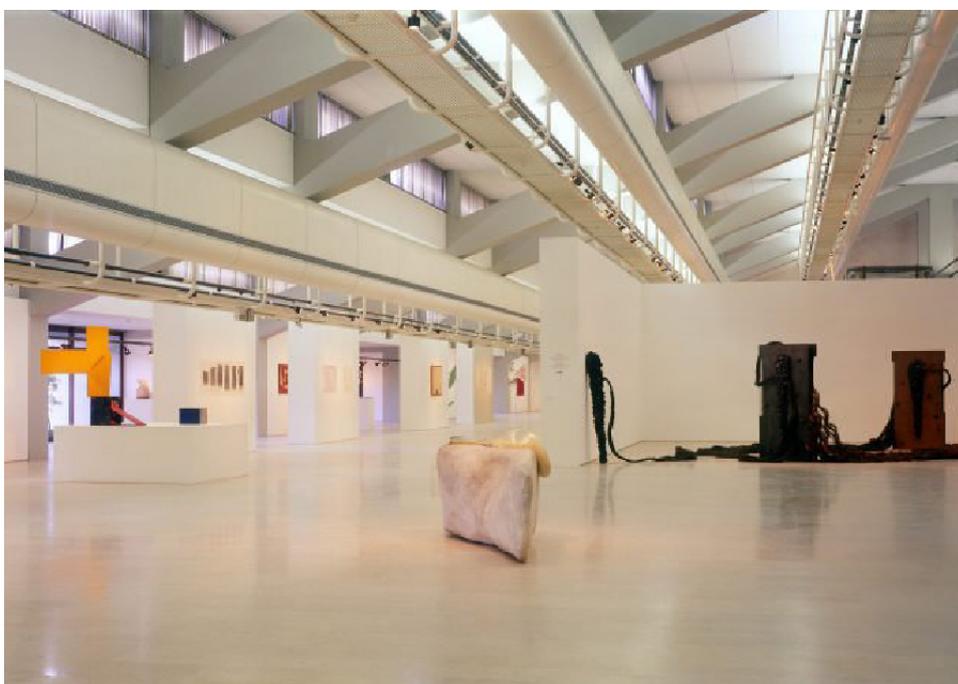


Figura 2. Vista parcial da exposição *Século XX. ArteDoBrasil*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, outubro de 2000 a janeiro de 2001 © CAM, Fundação Calouste Gulbenkian

Assim como aquela primeira mostra *Brasil. Sessenta anos de arte...*, percebe-se que o uso do recurso temporal linear é empregado na tentativa de clarificar uma proposta de tão ampla abrangência. Conceitos por núcleos temáticos em propostas desta envergadura são intrincados de elaborar e provavelmente seriam menos assimilados pelo público. Assim, se buscam propostas mais simples, que longe de traçar novos rumos ou teorias para o entendimento da arte nacional, somente a apresenta. Que o mais importante da exposição seja a obra.

A inconsistência deste modelo é que a obra não se confronta com outros exemplos e criações. E a inserção da arte periférica neste ambiente de internacionalização acaba-se dando como em um sistema de quotas estabelecidas para os produtores excêntricos. Não se confronta as obras com a produção central, não as pensa através de outros conceitos, não se produzem novas teorias, não as vê como contaminadoras (normalmente se acredita que apenas são contaminadas). Apesar de agora estar presente no espaço português, a arte brasileira é um parêntesis, que aconteceu em outro espaço (e tempo).

Exibições monográficas de artistas brasileiros e outros poucos provenientes de países da América Latina completam as ações realizadas no CAM nos anos estudados. A análise de algumas das mostras apresentadas que seguiram este modelo resulta importante para entender como se dá a inserção destes artistas no contexto português –artistas estes que já estavam inscritos dentro do panorama internacional da arte contemporânea neste momento, ou que em modelos revisionistas se estará construindo narrativas dignas de situá-los neste contexto. Para exemplificar este modelo e por motivos de espaço neste artigo, se procede a análise de duas exposições individuais, de um artista brasileiro e de uma artista colombiana, tendo em vista que no período estudado aconteceram outras importantes mostras deste tipo.

Uma extensa e criteriosa exposição do artista brasileiro Hélio Oiticica foi exibida no CAM no ano de 1993 (*Hélio Oiticica*. 20 de janeiro a 20 de março de 1993. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão). Nestes anos iniciais da década de 1990 a obra de Oiticica foi revisitada e posta em evidência, como mostra de uma atividade artística do século XX desde América Latina, que ditará códigos à produção global posterior.

A exposição apresentada no CAM itinerou entre 1992 e 1994 por Rotterdam, Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis, e foi organizada de modo a apresentar praticamente todos os núcleos de sua produção artística e teórica. No catálogo

(Fig. 3), a primeira grande monografia sobre sua produção, vemos o cruzamento de sua obra plástica com as questões críticas e teóricas que as tencionava. A importância da produção artística do carioca a nível internacional é resenhada ao final da publicação com ensaios dos pensadores e críticos Guy Brett, Haroldo de Campos, Waly Salomão e Catherine David (*Hélio Oiticica* 1992).

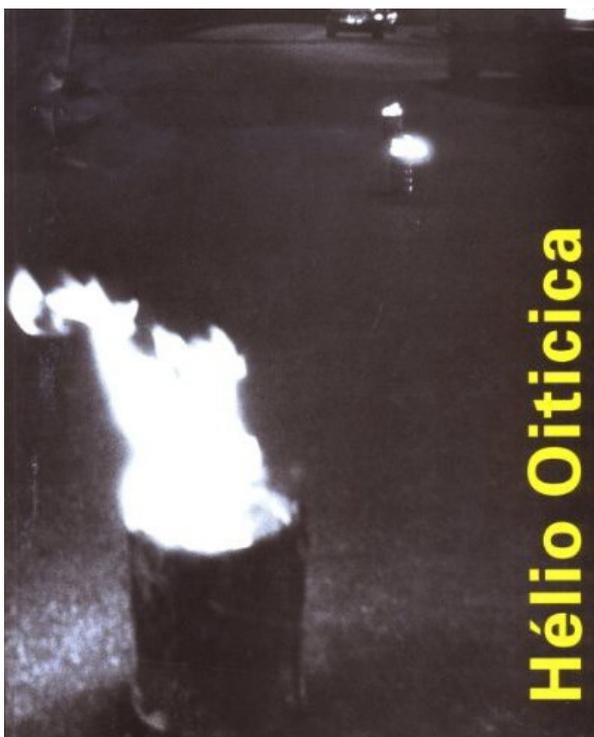


Figura 3. Catálogo da exposição *Hélio Oiticica*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 20 de janeiro a 20 de março de 1993

A renomada artista colombiana Doris Salcedo apresentou na capital portuguesa sua obra, que é permeada de referências a acontecimentos locais e à intrincada realidade social de seu país, mas onde deposita códigos e propostas passíveis de leituras globalizantes.

A exposição *Plegaria muda* exibida no CAM responde uma ação específica que teve lugar em Colômbia entre 2003 e 2009, quando se encontrou corpos de mais de 1500 jovens colombianos assassinados pelo exército sem motivo aparente. (*Doris Salcedo. Plegaria muda*. 09 de novembro de 2011 a 22 de janeiro

de 2012. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão). Somente insinuando o que acontece detrás destes atos, o silêncio operado por detrás da violência, a exposição consta com mesas –construídas nas mesmas proporções que os caixões onde estavam os corpos- colocadas uma sob a outra. Entre elas foi inserido um bloque de terra e semeado pasto, que ao crescer aparece entre as gretas da madeira (Fig. 4).



Figura 4. Vista da instalação *Plegaria Muda* da artista colombiana Doris Salcedo. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 09 de novembro de 2011 a 22 de janeiro de 2012 © Doris Salcedo, CAM

Seguindo o pensamento da directora do CAM, Isabel Carlos (2011) o trabalho de Salcedo fala também sobre as notícias de mortes na Guerra Civil Espanhola e suas famílias em busca dos corpos, ou dialoga com Bósnia e a procura pelos desaparecidos em massacres; continua Isabel Carlos (2011, 61) a artista “colombiana, recordava-me assim, através destas notícias, que não era só o seu país ou na América Latina que esta realidade e sofrimento existem, mas também aqui na Europa.”

## 2.3. OS PROGRAMAS GULBENKIAN DE CULTURA CONTEMPORÂNEA

Três são os projetos levados a cabo pela FCG que se inserem de forma ótima em dar a conhecer ao público português a produção cultural e artística de regiões periféricas -incluindo a América Latina- além de problematizar questões relacionadas ao esgotamento criativo dos territórios centrais e à busca de novas relações culturais: *O Estado do Mundo* (2006-2007) (disponível em: <http://o-estado-do-mundo.blogspot.com.es/>, consulta em 15/02/2014); *Distância e Proximidade* (2008) (disponível em: [http://www.gulbenkian.pt/media/files/fundacao/programas/DP\\_program.pdf](http://www.gulbenkian.pt/media/files/fundacao/programas/DP_program.pdf), consulta em 10/02/2014); e *Próximo Futuro* (2009-2014) (disponível em: <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/>, Consulta em 20/08/2014).

Frente aos três programas esteve o intelectual português António Pinto Ribeiro (Lisboa 1956), e estes funcionaram como projetos encadeados que progressivamente ingressam a temática da produção intercultural e suas *outras narrativas* nos debates lisboetas e portugueses.

Assim é possível, resumindo e simplificando conceitos, entender que *O Estado do Mundo* responde à necessidade primeira de dar a conhecer o processo de internacionalização e globalização que se opera nos processos culturais; um passo depois *Distância e Proximidade* se foca na interculturalidade e numa forma de produção de arte nômade; chegando as propostas de *Próximo Futuro* que constrói um espaço de reconhecimento e confronto de outras narrativas, criadas em territórios excêntricos.

Dentro das atividades propostas em cada um dos programas, mostra-se primordial para este estudo revisar algumas das realizações, como pode ser a exposição *Atlas de Acontecimentos* (fig. 5) ocorrida em 2007 dentro do Fórum Cultural *O Estado do Mundo. Um atlas de acontecimentos*. 7 de outubro a 30 de dezembro de 2007. Galeria de Exposições Temporárias da Sede da Fundação Calouste Gulbenkian. Comissários: António Pinto Ribeiro, Debra Singer e Esra Sarigedil. De acordo com as palavras de um dos comissários foi uma “exposição colectiva de artistas oriundos de diferentes partes do mundo, cujas abordagens pessoais e sociais às suas respectivas práticas artísticas sublinham dilemas, histórias, narrativas e perspectivas que poderiam, de outra forma, ser negligenciadas ou ignoradas” (Pinto Ribeiro 2007, 14).



Figura 5. Vista da exposição *Atlas de Acontecimentos*, apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian dentro do Fórum Cultural *O Estado do Mundo*, 7 de outubro a 30 de dezembro de 2007  
© O Estado do Mundo, foto de Paulina Pimentel

Utilizando o *princípio Atlas*, inspirado nos conceitos de Aby Warburg, a mostra trazia produções realizadas em diferentes contextos, que ainda não fosse abrangente e com cunho totalizador, dava referências para entender a sistematização da arte não central e pretendia suscitar no público encontros sobre as verdades construídas para condições que se encontram além de nossas vivências. Sem distinções territoriais –situando toda a produção em um mesmo patamar- o conjunto de vinte e oito artistas pertencia a todos os rincões, incluindo brasileiros e de outros países da América Latina.

Interessante indagar como este *princípio Atlas* resulta factível na apresentação de exposições de arte que tendem a mostrar obras que margeiam o contexto central e hegemônico. Dentro desta mesma linha de trabalho, o comissário Georges Didi-Huberman montou no Museu Nacional Centro de Artes Reina Sofia em 2011, a exposição *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Onde fazia alusões diretas ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Didi-Huberman, Georges. 2010. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Catálogo de Exposição. Madrid: Museo Reina Sofía. Assim como o *Atlas Mnemosyne* criado pelo historiador da arte Aby Warburg, a produção periférica pode ser apresentada como *um conhecimento por montagens*, algo similar aos *collages* cubistas. Onde as

propostas não são lineares e contínuas e se alinhavam através de conceitos mais flexíveis e etéreos. Para descobrir os contatos e aproximações nesta produção é necessário buscar “una mesa de encuentros, un dispositivo nuevo de colección y exhibición que no se fundara en la ordenación racional ni en el caos de la miscelánea y un principio capaz de descomponer y recomponer el orden del mundo en ‘planos de pensamiento’” (Speranza 2012, 15).

*Próximo Futuro* traz em sua agenda principal o interesse pela produção artística da América Latina, Caribe, assim como da África e Europa. Ao pensar que os programas anteriores já obtiveram um avanço quanto ao entendimento da produção periférica, o programa atual da fundação põe nesta *mesa de encuentros* as novas narrativas elaboradas em países da América Latina -e posteriormente na África e em outros países da Ásia- reflexionado sobre a condição da contemporaneidade e como esta é refletida na produção artística atual.

Diferente das exposições que citamos anteriormente e da maioria daquelas vistas a nível internacional sobre *Arte Latino-americana*, se percebe nos programas levados a cabo pela FCG o cuidado em não fechá-los e limitá-los à mostras representativas de seu espaço territorial, como as costumeiras *Exposição de Arte latino-americano contemporâneo*. Lê-se nos discursos dos programas a intenção de mostrar que a interculturalidade é uma pauta que está presente nos processos sociais atuais, mais não quer centrar-se em demasia nestas diferenciações, pois o “excesso de focalização perverte, por vezes as boas intenções e pode banalizar o tema ou encerrá-lo num gueto, o que é pior.” (Pinto Ribeiro 2009, s.p.).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao revisitar algumas das exposições ocorridas desde a década de 1980 na Fundação Calouste Gulbenkian e no Centro de Arte Moderna e, tomando esta instituição de referência como exemplo, se aprecia que ainda há muito por fazer para que se atinja um real conhecimento internacional da produção latino-americana dos séculos XX e XXI.

Como já foi adiantado no início deste ensaio, em Portugal a produção brasileira é substancialmente mais presente que àquela de outros países da região latino-americana. Os motivos são os que logicamente vem à tona, como os processos de colonização, história e cultura, que unem mais Portugal a Brasil que às demais nações. Além disso, Portugal possui outras *periferias* mais próximas as que ceder um espaço em suas salas expositivas.

Contudo e apesar da importância das mostras resenhadas neste ensaio, ainda se nota que as leituras sobre o processo artístico brasileiro se articulam superficialmente, sem solidificar posturas reais de seu posicionamento dentro do conjunto de arte internacional. Segue-se perpetuando as mesmas fórmulas, de mega exposições, com tendências a generalização e que abarcam teorias e posturas muitas das vezes dissimiles.

Agora, algo de fôlego se recupera ao observar propostas como as mostras individuais de artistas como Hélio Oiticica e Doris Salcedo, exibidas pelo CAM. Propostas que além de posicionar essas produções a pé de igualdade com a arte central –sem cobrar-lhes passaporte-, mostra através de leituras globais as singularidades e individualidades da localização de suas produções artísticas.

Se percebe com propostas como as do Programa Gulbenkian de Cultura Contemporânea que mesmo que falte um larga travessia, existe o interesse, disponibilidade e empenho em entender as criações de sujeitos desde espaços periféricos e as inserir -mais não de forma plana, isenta de problematizações- dentro de um contexto cultural global que respeite e entenda as diferenças e as semelhanças.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“BRASIL. 60 ANOS de arte moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand”. 1982. In *Catálogo de Exposição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Campofiorito, Quirino. 1989. “Introdução”. In *Seis décadas de Arte Moderna Brasileira. Coleção Roberto Marinho*. Catálogo de Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Carlos, Isabel. 2011. “Dupla vulnerabilidade”. In *Doris Salcedo. Plegaría muda*. Catálogo de exposición. Prestel, (57-63).

Coutinho, Wilson. 1982. “Arte brasileira e seu Processo Modernizador.” In *Brasil. 60 anos de arte moderna. Coleção Gilberto Chateaubriand*. Catálogo de Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

De Souza Santos, Boaventura. 1985. “Estado e Sociedade na Semiperiferia do sistema mundial: o caso português”. In *Análise Social* Vol. XXI (87-88-89) - 3.º - 4.º - 5.º (869-901).

“Frida Kahlo y Rivera animan las subastas de arte latinoamericano”. 1995. In *El País* (Madrid), 19 de mayo de 1995.

- Guasch, Anna María. 2000. *El arte ultimo del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- “Helio Oiticica”. 1992. In *Catálogo Exposição*, edição trilingue. Lisboa: CAM, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mesquita, Ivo y Pedrosa, Mario. 2001. “Plástica”. In *F[R]ICCIONES*. Catálogo de Exposição. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Mesquita, Ivo. 1997. “Arte brasileiro contemporáneo: Panorama desde ultramar.” In *Revista Lápiz. Revista Internacional de Arte*. Año XVI, números 134-135. Madrid: jul/sep 1997. (60-64).
- Pinto Ribeiro, António. 2007. “Um atlas de acontecimentos. O Estado do Mundo. In *Plataforma 3*. Newsletter Fundação Calouste Gulbenkian. Outubro, n.º 87, (14-16).
- Pinto Ribeiro, António. 2009. *Próximo Futuro*. Folheto. Disponível em: <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/sites/default/files/ficheiros/proximofuturo.pdf> (Consulta: 10/09/2014).
- “Século XX. Arte do Brasil”. 2000. In *Catálogo de Exposição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, (263).
- “Seis Décadas de Arte Moderna Brasileira. Colecção Roberto Marinho”. 1989. In *Catálogo de Exposição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, (151).
- Speranza, Graciela. 2012. *Atlas Portátil de América Latina*. Madrid: Anagrama.
- Tarroja, Rosa. 2004. “La política Cultural del Quinto Centenario en España: ¿Un punto de inflexión respecto a la recepción del arte latinoamericano?”. In *Boletín Americanista* (Barcelona), 54 (2004).
- Von Hafe Pérez, Miguel. 2014. “Imagens para os Anos 90, Serralves, Porto, 1993.” In Conferência apresentada no Simpósio *Exposições Colectivas: Uma reflexão crítica*, Porto 14 e 15 de março de 2014.