

# DEVIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

# DEVIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

Design por Irandina Afonso  
Ilustração da Capa por Lua Celina

Publicado em Setembro 2019  
Universidade do Porto. Faculdade de Letras  
[University of Porto. Faculty of Arts and Humanities]  
Porto, Portugal

ISBN 978-989-8969-18-7  
Suporte: Eletrónico - Formato: PDF / PDF/A

## II.3. Cartografias estéticas entre mediação e esfera pública: como a 'arte latino-americana' acontece?<sup>97</sup>

### II.3. Aesthetic cartographies between mediation and the public sphere: how does 'Latin American art' happen?

Tálcisson Melo de Souza

#### Resumo

Este texto deriva de pesquisa sobre a atuação de agentes intermediários no universo artístico brasileiro que venho realizando em meu doutoramento, mas resulta de um deslocamento de ponto de vista e enfoque realizada no contexto de um estágio de pesquisa nos Estados Unidos, de onde proponho analisar o papel das exposições de arte visuais no processo de (re)formulação de uma dimensão estética da geografia. Trago aportes teóricos sociológicos e da história da arte sobre o estudo da atuação de intermediários no universo artístico, e das exposições como eventos/contextos em que obras de arte se apresentam na esfera pública, compondo sua dimensão estética. A partir de algumas exposições e outras iniciativas de agentes intermediários baseados nos Estados Unidos, apresento exemplos de como se constitui a categoria 'arte latino-americana' em diferentes períodos.

**Palavras-chave:** arte latino-americana, mediação, esfera pública, curadoria, instituições culturais.

#### Abstract

This article derives from a research on intermediary agents in Brazil's art scene I am conducting for my Ph.D. thesis, but it is a result of displacement in perspective and focus carried out during an internship researching in the United States, from where I analyze the role of visual arts exhibitions in the (re)formulation process of an aesthetic dimension of geography. I bring sociological and art history theoretical contributions to the study of intermediaries in the arts, and of exhibitions as events/contextos in which artworks are displayed in the public sphere, composing its aesthetic dimension. Looking at some exhibitions and other activities performed by intermediaries based in the US, I present examples of how the category 'Latin American art' has been constituted throughout these events and actions in different periods.

**Key words:** Latin American art, mediation, public sphere, curating, cultural institutions.

<sup>97</sup> Este texto foi escrito durante período de estágio de pesquisa de doutoramento na *Yale University*, Estados Unidos, financiada pela CAPES. Agradeço a leitura atenta e sugestões do amigo e interlocutor acadêmico Nathanael Araujo e aos colegas que participaram da discussão de seu rascunho durante o Comparative Research Workshop do Departamento de Sociologia da Yale, em 2018, organizado pelos Professores Dra. Julia Adams e Dr. Philip Gorski. Também agradeço pelas discussões sobre o tema com amiga historiadora Rosa Couto e o amigo videasta Leonard Cortana, entre Harlem e Washington Heights, o *MoMA* e o *Museo del Barrio*, em Nova York. Este capítulo resulta do desenvolvimento do doutoramento do autor em torno da arte latino-americana, da Bienal de São Paulo, da crítica de arte e das políticas culturais no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro sob orientação científica dos Professores Doutores Jeffrey C. Alexander e Gláucia Villas Bôas.

Na loja de discos um sul-americano de guitarra toca um tango como se tocasse o seu hino nacional, mas ninguém dá ouvidos. Tocasse o hino nacional, aliás, seria o mesmo; nacional de quem, naquela confusão? (Queiroz, 28 de novembro 1964)

## 1. Introdução

Esse excerto da crónica *Pequena cantiga de amor para Nova Iorque*, escrita por Rachel de Queiroz e publicada n' *O Cruzeiro*, em 1964, me intriga. Penso nos caminhos pelos quais um tango a que “ninguém dá ouvidos” foi capturado por Rachel de Queiroz. A escritora não só deu ouvidos ao tango, como se atentou para a procedência de seu intérprete e os sentimentos que ele mobilizava ao tocar sua guitarra. Me intriga também por eu estar escrevendo em Nova York, pensando e repensando minha pesquisa, vida, mundo, desde esse lugar. Uma cidade fundada no norte do ‘Novo Mundo’, resultando da sedimentação dinâmica em camadas e núcleos conflituos de existências de pessoas de diferentes procedências ao redor do mundo, com suas línguas, religiões, fenótipos, símbolos, culinárias... Contexto urbanizado e industrializado que, na virada para o século XX, vinha conformando-se como novo centro de enunciação e reformulação de concepções da modernidade em geral e nas artes em particular (ver Bueno, 1999).

Esse lugar me parece propício para pensar o papel das categorias geopolíticas nas artes visuais, pois entre suas ruas e instituições artísticas e acadêmicas circulam agentes produtores, mediadores e receptores de imagens/objetos, ideias e articulações sobre as artes visuais ‘no mundo’ e suas projeções em um lugar de convergência de fluxos culturais. Venho trabalhando especificamente com a categoria ‘arte latino-americana’. As noções de ‘arte’, ‘América Latina’ e ‘arte latino-americana’ são categorias resultantes de processos formativos viabilizados por práticas discursivas, econômicas e políticas que remontam à colonização do continente ‘descoberto e conquistado’ e a construção contínua de identidades e alteridades. Essas categorias passam por reformulações a respeito de suas fronteiras e conteúdos vinculados a debates e intensa produção intelectual, além do impacto de projetos comerciais e condições materiais que contribuem para a consolidação de fluxos de circulação e apresentação de objetos, imagens e ideias.

As instâncias e contextos de mediação das narrativas e conceitos sobre realidades imaginadas selecionam (incluem e excluem) e dispõem (elaborando modos de apresentação e representação) com base em critérios,

categorias e classificações disponíveis para a compreensão (interpretativa) de objetos e imagens. Aqui trato daqueles considerados ‘obras de artes plásticas ou visuais’, com interesse sobre os modos como são apresentadas, e como são empregadas categorias geopolíticas para classificá-las (separá-las, agrupá-las), questionando seu papel na composição de imaginários coletivamente compartilhados sobre o que é ‘arte’, o que é ‘América Latina’, e ‘arte latino-americana’.

A bibliografia sobre as discussões identitárias em torno da arte (pré-colonial, colonial, moderna e contemporânea) produzida entre os vinte países e mais de dez dependências territoriais que compõem a chamada América Latina é volumosa, geograficamente dispersa, e se encontra distribuída por um longo arco temporal. A literatura sobre o tema também advém do trabalho de agentes mais ligados ao mundo acadêmico, de diferentes disciplinas, como da antropologia, comunicação social, ciência política, história da arte, filosofia e sociologia, dentre outras; e de agentes do universo da arte, como a crítica e a curadoria, ademais de artistas que elaboram suas obras informados por essas questões. Esses dois campos são interconectados pelos fluxos desses agentes e de sua produção intelectual e artística. Essa intensa produção discursiva circula e coloca em tensão suas margens e definições, vinculando-se a princípios normativos, julgamentos de valor, ideologias e crenças sobre o que é ‘arte latino-americana’.

Neste texto busco explorar os modos como a categoria ‘arte latino-americana’ ganha sentido de realidade; como meios, sentidos, práticas e materialidades chegam a convergir para formar essa categoria como ‘real’ (Denora, 2014). Vou dando ouvidos ao “nacional de quem, naquela confusão?”, como indagou Queiroz. Ou ‘arte latino-americana’ de quem em meio a tantas concepções e exposições? a fim de refletir sobre o processo de constante reelaboração da categoria ‘arte latino-americana’, dos vetores de implicação mútua entre a produção artística que se classifica e se apresenta, e os modos de categorização que se dão por meio da apresentação das obras.

## **2. “Artistas latino-americanos fazem arte contra a ditadura até hoje!”**

Desde quando concluí minha graduação em Artes, em 2012, venho estudando instituições que selecionavam e apresentavam obras de artes visuais e cinema produzidas no Brasil durante o regime civil-militar autoritário

(1964-1985) e o processo de redemocratização<sup>98</sup> que o seguiu. No decorrer desse projeto contínuo de pesquisa, venho experimentando abordagens teóricas e métodos ao mesmo tempo em que desenvolvo pesquisas empíricas. Na atual pesquisa, tento entender o papel da Bienal Internacional de São Paulo no processo de redemocratização, considerando como ela foi afetada por mudanças políticas e econômicas, sendo também uma plataforma na qual práticas estéticas e simbólicas geraram imagens, narrativas e debates acerca de concepções e valores da sociedade contemporânea.

A pesquisa, como estudo de caso, situa-se num interesse de análise mais amplo sobre obras de artes visuais, formas de apresentá-las aos públicos e ações discursivas que daí demandam ou provocam. Trata-se de aprofundamento em dinâmicas culturais que formam o processo democrático ao mesmo passo em que dele se desdobram. Esse elo explicita meu entendimento da arte e da política como dimensões da vida social que se encontram em relativa autonomia. Pensando como produção e circulação artísticas são afetadas por políticas culturais públicas e privadas, e um ambiente político-cultural, no contexto de transição que marcava o fim da ditadura e reestabelecimento democrático, por exemplo, conviviam processos de censura do regime com o retorno de artistas e intelectuais exilados/as. Ao mesmo tempo, considero como a produção artística também afeta o delineamento de políticas culturais e integra uma camada sensorial e simbólica da cultura política<sup>99</sup>.

Essa compreensão me atravessou em 2011, quando tive a oportunidade de visitar a *Biennale di Venezia*, com projeto curatorial de Bice Curiger intitulado *ILLUMINations*. Essa exposição bienal em Veneza pululava com frequência ao longo de minha trajetória artística interagindo com artistas visuais, videastas, estudantes e professores de artes no Brasil e na Espanha, como referência de prestígio, atualidade, e arbitrariedade das seleções, um evento estimulante para se conhecer a produção artística de diferentes países.

Perambulei entre os pavilhões nacionais construídos nos *Giardini*. Depois de ver as representações exibidas em alguns deles, atravessei uma

---

<sup>98</sup> Uso a noção processual em referência à gradual desmilitarização da burocracia (Mathias 2004) e retomada da participação popular em eleições para cargos do executivo a partir de 1979 (Pinheiro 2014).

<sup>99</sup> Como se engajando em protestos, denúncias, ou fornecendo renovação simbólica e sensorial, ao abordar diretamente os contextos de ditadura e transição democrática, que também se articulavam com valores morais mais amplos relacionados a concepções de liberdade, utopia e participação popular.

ponte e um símbolo imediatamente chamou minha atenção. A bandeira do Brasil, ainda que molhada e enrolada em seu mastro. Atrás disso, uma construção de três paralelepípedos em concreto e madeira. Se tratava do pavilhão nacional do ‘meu país’. Antes mesmo de entrar senti um mal cheiro vindo lá de dentro, algo como peixe podre. No interior, pude ver partes de uma instalação artística espalhadas numa sala, cordas das paredes convergiam para o centro, atadas a uma caixa com o material que exalava o odor, areia e sal.

O espaço arquitetônico era o convencional ‘cubo branco’ das galerias de arte moderna, mas contaminado por rabiscos e linhas negras nas paredes brancas, formando círculos, setas, pontos e palavras. Entre algumas frases, uma remetia ao próprio espaço: “SALA DO DIÁLOGO”. Uma etiqueta perto da porta me ajudou a identificar a autoria: Artur Barrio, um artista luso-brasileiro cujo nome vinha sendo enfatizado na historiografia nacional da arte. Também me lembrei de um seminário inteiro sobre sua trajetória e obra que havia assistido na faculdade há um ano atrás.

Barrio é reconhecido por sua produção questionadora durante a ditadura (Osório, 1999; Ferreira & Terra, 2000; Canongia, 2002; Scovino, 2009; Anjos & Farias 2011). Me refiro a *Trouxas Ensanguentadas T.E*, de 1969, *Deflagramento de Situações sobre Ruas DEFL*, de 1970, e *Situação T/T*, também de 1970. As três compõem sua mais famosa série, referências fundamentais para a revisão da história da arte na América do Sul<sup>100</sup>. Essa série do artista consistiu de intervenções em relações cotidianas, criando situações absurdas no espaço público que tomaram tom anedótico com muitas versões sobre como ocorreram, descrições *a posteriori*. Para isso, foram baseadas em entrevistas, testemunhos e registros fotográficos e audiovisuais, sendo muitos deles reproduzidos em recente bibliografia sobre arte contemporânea no Brasil ditatorial (Basbaum, 2001; Moraes, 2001; Freire, 2006; Carliman, 2012; Freitas, 2013).

Enchendo sacos de pano com sobras de açougue misturadas a urina, cabelo, unhas e fezes humanos, a arte performativa de Barrio aconteceu vinculada a eventos institucionais no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte. A

---

<sup>100</sup> Processo que vem ocorrendo conectado à disponibilização de arquivos relacionados aos governos ditatoriais no Brasil, como em Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai. No caso do Brasil, a institucionalização de políticas de memória relacionadas à violência perpetrada pelo Estado entre 1945 e 1988 se consolidou em 2012, através da Lei 12528/2011, que instituiu a Comissão Nacional da Verdade.

primeira ocorreu dentro e ao redor do museu, e a segunda como parte de exposição que extravasava os limites institucionais: numa manhã, Barrio lançou 14 daqueles sacos ao Ribeirão Arrudas, que atravessa o centro da capital mineira. Ao serem achados, esses sacos ensanguentados engendraram uma situação confusa que envolveu jornalistas e a polícia local.

Alguns meses depois, ainda em 1970, um vídeo registrando a ação foi exibido na *Information*, realizada no *Museum of Modern Art* de Nova York, uma exposição panorâmica que reunia obras de artistas conceituais de alguns países. Esse mesmo vídeo, 41 anos depois, foi exposto numa sala do pavilhão do Brasil na *Biennale de Veneza* de 2011. A seção era uma retrospectiva do trabalho de Barrio, ao lado da instalação criada *in situ* para a abertura do evento. Eu mal tinha começado a ver as fotos emolduradas quando duas pessoas passaram perto de mim sussurrando em conversação. Uma pergunta se destacou aos meus ouvidos e invadiu os pensamentos: ‘Os artistas latino-americanos fazem arte contra a ditadura até hoje!’.

A questão ressoou à medida que continuava meu percurso entre os pavilhões nacionais, desdobrando-se em muitas outras indagações: como ocorrem as seleções de representações nacionais para eventos internacionais de arte contemporânea? Quais são os critérios? Quem são as pessoas tomando essas decisões? Quem apresenta as obras de arte selecionadas e como? Quais processos de produção de sentido estão em jogo no interior e em torno dessas decisões? Em que medida essas seleções/representações/disposições impactam concepções de identidades, estereótipos e sistemas de classificação, também sendo influenciadas por eles? Perguntas ainda não respondidas. A cada tentativa de resposta, me deparo com a complexidade de uma rede de consensos e disputas que extrapolam contextos artísticos, locais, nacionais e regionais.

### **3. Mediações que projetam mundos estéticos: expor, colecionar e interpretar**

Em 1967, o pintor francês Édouard Manet escreveu que “*A questão de interesse vital, a condição sine qua non para o artista é expor*” (Manet *apud* Jürgens, 2016: 23). Mais de cento e cinquenta anos depois, sua afirmação se mantém diretamente conectada com as necessidades e condições do trabalho artístico (ver Menger, 2014; Gerber, 2017).

Exposições vêm se dando de várias maneiras: das coleções em museus, apresentações em salões acadêmicos, galerias comerciais ou feiras de arte, às mostras itinerantes e temporárias sediadas em instituições culturais em diversas cidades em todos os continentes. Há também eventos expositivos periódicos internacionais inspirados pela pioneira *Biennale di Venezia* inaugurada no final do século XIX. Esse ‘tipo bienal’<sup>101</sup> de exposições passou a compor, ao longo da segunda metade do século XX e começo do XXI, uma rede de circulação de obras, artistas e agentes intermediários (como críticos/as, curadoras/es e colecionadores/as) que, por seu caráter internacional, se apoia na dinâmica de representação da produção artística de vários contextos nacionais agrupada em uma experiência espacial e temporalmente delimitada, vinculada a contextos local (a cidade sede) e historicamente (com relação à história da arte, mundial, nacional, local e institucional) específicos. Esse tipo de exposição projeta uma espécie de cartografia da arte contemporânea ao redor do mundo. Apesar de transformações no papel e configuração desse tipo de mostras, alguns aspectos permanecem relevantes, como evidenciou a socióloga Raymonde Moulin:

*As grandes manifestações internacionais, como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel, marcam os encontros periódicos do mundo cosmopolita da arte internacional. Elas são grandes momentos da sociabilidade artística e lugares privilegiados de trocas de informação. Os orçamentos ou as perspectivas elaboradas pelos comitês de organização das bienais ou quadrienais, determinando suas coordenadas e dando o tom, contribuem para a standardização das escolhas dos colecionadores e diretores de museus. Os próprios artistas ali se encontram confrontados com a imagem social de sua obra, assim como com outras correntes estéticas. Essas manifestações exercem também, como o Salão de Paris no século XIX, uma função de qualificação dos criadores. Agindo como academias informais, elas participam da elaboração de um quadro-de-honra dos valores estéticos e constituem as etapas obrigatórias de uma carreira artística do duplo ponto de vista da reputação do autor e do preço das obras. (Moulin, 2007: 30).*

No entanto, como afirma a socióloga Monica Sassatteli (2016), a separação categórica entre produção e consumo culturais recorrentes nas pesquisas em ciências sociais levou fenômenos como exposições, festivais e bienais a serem negligenciados como instâncias de produção simbólica de mundos (não só, mas especialmente, da arte). Nas últimas duas décadas, essa condição começa a se alterar mais sistematicamente a partir de uma intensificação de esforços transdisciplinares em pesquisa e reflexão sobre

---

<sup>101</sup> O ‘tipo bienal’ se refere mais a uma periodicidade de realização de exposições internacionais do que a uma necessário frequência bianual. Há também exposições trienais, quadrienais e quinquenais que se inserem na categoria

diversas formas de mediações e atividades de agentes intermediários no universo artístico, e a emergência da noção de *biennialogy* cunhada pela historiadora Elena Filipovic (2010) é um exemplo (catalizador e sintomático) disso.

A contribuição dos sociólogos Nathalie Heinich e Michel Pollak (1996) sobre a emergência (profissionalização e construção de singularidade) da função de curadoria de exposições e seu status autoral, comparado por eles à atividade desempenhada pelos *filmmakers* no *cinéma d'auteur*, se situa como trabalho pioneiro para compreensão da relevância desses agentes na configuração de categorias, interpretações, inclusões, exclusões e negociações que operam na convergência com outros agentes do universo artístico. Mais tarde, Heinich (2012) veio a propor uma agenda de pesquisa sociológica atenta a processos de mediação operados por “indivíduos que agem como intermediários no mundo da arte” (Heinich, 2012, 701), através de publicações, exposições, disseminação, comentário, e estruturação material e mental, situando-se numa relação tríade com obras e público. Heinich também ressalta que esses agentes, “mais que obras e artistas, e espectadores, são um escopo perfeito para investigação sociológica” (Heinich, 2012, 701).

Em meu trabalho de pesquisa, tenho pensado as exposições como ‘meios/contextos’ em que as obras de artes visuais e os públicos se encontram, e se criam mutuamente, formulando e difundindo imaginários, narrativas, conceitos e valores compartilhados. Através das exposições, objetos e experiências feitos e propostos por artistas são dispostos ao contato com seus públicos após um processo de preparação, seleção, organização, montagem e divulgação que se desenrola através da atividade de agentes intermediários.

Curadoras/es também operam para além dos bastidores organizacionais das exposições e instituições, muitas vezes atuando como críticos, e vice-versa, como é evidente no caso brasileiro (ver: Santos, 2014; Souza, 2015). Suas práticas discursivas, dando-se através da conceituação de suas propostas, interpretações e julgamentos de obras e exposições, somadas aos textos jornalísticos e entrevistas com artistas, compõem e disparam intenso diálogo e debate na esfera pública, alcançando diferentes públicos, de leitores mais especializados que também frequentam exposições aos leigos que, muitas vezes, só se direcionam ao diálogo quando

controvérsias expandem seu raio de influência e conectam a arte a esferas da política, moral ou religião, por exemplo. Venho considerando a atuação de intermediários na Bienal Internacional de São Paulo nos anos 1980 como indivíduos que concentram poder, num processo amplo de negociações, para compor a *mise-en-scène* de um conjunto de produtos artísticos através e a partir de uma interpretação/narrativa concretizada por meio da disposição de obras e das práticas discursivas que as explicam, conectam, justificam, classificam e valoram.

O historiador de arte Joaquín Barriendos (2013), ao investigar a persistência e reconfiguração da categoria 'arte latino-americana', baseia sua análise na noção de "metageografia da arte", composta por seus espaços, unidades, distâncias, insularidades, curvas, epicentros e rotas de escape. Barriendos propôs o conceito de "categoria geoestética" para pensar as raízes do atual modelo "metageográfico" da arte na construção epistemológica de uma "divisão planetária da sensibilidade", cuja estrutura retoma sistemas-mundos moderno e colonial (Barriendos, 2013: 158).

Muitas questões que emergiram da experiência em Veneza que narrei acima parecem ter se mantido difusas ou silenciadas mesmo ao me dedicar a essa investigação histórica e sociológica sobre exposições e intermediários. Agora, ao encontrar-me entre instituições acadêmicas e artísticas estadunidenses, venho encontrando outra perspectiva e pensando mais enfaticamente sobre os processos de mediação desenrolados neste contexto e que impactam a composição da 'arte latino-americana' como mais uma "categoria geoestética" nessa cartografia global da arte moderna e contemporânea.

Considerando a existência neste país de um campo acadêmico como o *Latin American Studies*<sup>102</sup>, e de um número significativo de instituições e exposições com ênfase em *Latin American Art*, que contam com publicações e seminários sobre 'arte latino-americana', presença de investigadores, artistas, curadores, críticos, colecionadores provenientes de países da América Latina, e em diálogo com investigadores, artistas, curadores, críticos,

---

<sup>102</sup> O trabalho de João Feres Júnior (2005) explora o processo de construção dos *Latin American Studies* no meio acadêmico dos EUA e demonstra um processo de produção de sentidos sobre essa região a partir desse campo e do contexto em que se desenvolveu ao longo do século XX. De seu trabalho, destaco a compreensão de uma "assimetria" na relação entre categorias binárias 'América' como se referindo somente aos Estados Unidos da América e 'Latin America', como um bloco de mais de vinte países e outros contextos geopolíticos.

colecionadores estado-unidenses, meu anseio por compreender os processos de configuração dessa 'categoria geoestética' encontrou um caminho de abordagem que parte da observação da atuação de agentes localizados neste país que atuaram na promoção de narrativas, interpretações e intervenções discursivas e materiais (seleção e aquisição de obras, exposição e publicação de textos sobre elas) sobre a 'arte latino-americana'.

Esse tipo de indagação, tenho percebido, é compartilhado com muitas pessoas trabalhando entre arte e academia, aqui e lá. E seus enunciados interpretativos conformam um emaranhado labiríntico de construções discursivas, valores e condutas, ações e objetos, cujas raízes podem transcender historicamente a própria colonização, como indicaram por diferentes abordagens Sérgio Buarque de Holanda, 1936; Octavio Paz, 1950; e Richard Morse, 1988<sup>103</sup>.

A categoria geopolítica 'América Latina' resulta, se mantém e se reformula, num contínuo processo de elaboração discursiva e simbólica com implicações e consequências materiais, partindo de perspectivas e locais de enunciação específicos, numa estrutura de poder complexa que apresenta escalas geopolíticas diversas (cidades, regiões internas, países, regiões, subcontinentes, continentes, hemisférios, e o globo).

Das intra e interrelações desempenhadas por agentes que conectam esses contextos de produção, mediação e recepção, camadas e mais camadas de discursos, objetos, experiências e eventos compõem um labirinto radicante no qual cada ensaio de movimento para caminhar dentro dele gera mais e mais desdobramentos de sua constituição. As paredes desses túneis iludem com superfícies flexíveis e mutantes. Ora parecem mais opacas, ora mais transparentes, ora espelhadas, e exigem um exercício constante de revisão de sua materialidade, e uma desconfiança sobre a naturalização de sua aparência. Uma formação labiríntica que apela para muitos sentidos e requer atenção sobre o labirinto mesmo.

---

<sup>103</sup> As imagens de raiz e labirinto empregadas e desenvolvidas pelos autores brasileiro e mexicano foram articuladas como "duas máquinas textuais de diferenciação" pelo escritor Silviano Santiago (2006), e sugiro leitura dessa interpretação.

#### 4. Sobre as dimensões estéticas da esfera pública

O conceito habermasiano de “esfera pública” (Habermas, 1984) oferece caminhos para a análise da arte em exposições e várias camadas de discursos envolvidas a esses eventos de articulação entre obras e públicos. A noção de “esfera pública” como instância de negociação, debate e competição em que interesses públicos e privados friccionam resultando em uma opinião pública, ou um entendimento compartilhado, ainda que se encontre fragmentado, estimula pensar as práticas discursivas e simbólicas que colocam objetos em circulação e os inserem nesses processos de construção de um entendimento de mundo (ou mundos das arte e para além deles). Venho pensando o papel das práticas artísticas (das obras mas também das mediações que as colocam em contato com os públicos) na “esfera pública” e o processo de (re)formulação de uma cartografia estética compartilhada que deriva da dimensão estética dessa instância ampla de negociação de interpretações, narrativas e julgamentos sobre arte, ou a partir da arte para se ‘opinar’ sobre outros aspectos da vida.

Com a noção de “aesthetic public sphere”, o sociólogo Ronald Jacobs (2012) propõe repensar o conceito de “*esfera pública*” para além de uma arena de deliberação racional, vendo-a como “lugares de criação e contestação simbólica” (Jacobs, 2012, 318). Focando a dimensão estética, Jacobs lança luz aos “estilos culturais pré-existentes, formas narrativas tradicionais, e tipos de personagens bem conhecidos” (Jacobs 2012, 321) sobre os quais se baseiam debates e argumentos. Na sua proposta de estudo do entretenimento na mídia como parte da “esfera pública estética” e seu papel na sociedade civil, Jacobs demonstra a existência de hierarquias simbólicas “que privilegiam conversas sérias sobre política e que questionam a importância do entretenimento e outras diversões” (Jacobs 2012, 332).

Jacobs estuda o entretenimento na esfera pública, entendendo-o como elemento central na composição de imaginários socialmente compartilhados com maior intimidade e mais amplo acesso, criando “públicos contrafactuais”, oferecendo discussões mais calorosas, próximas e experimentais do que as argumentações “sérias” que compõem a “esfera pública política” (Jacobs, 2012). Essa agenda me inspira a pensar o status ambíguo, ou mesmo polissêmico, das instâncias de apresentação da arte, pois seus públicos se relacionam com ela de diferentes maneiras, sendo ao mesmo tempo conteúdo ‘sério’, ‘culto’ ou ‘didático’, e apresentado em forma

de 'entretenimento'. Na experiência de visitar uma exposição, ler ou discutir sobre ela, se acessa 'cartografias estéticas' compartilhadas, compondo uma dimensão visual do mundo (de regiões, nações, continentes, grupos étnicos, etc.).

Outra proposta, a de "cultural public sphere" do sociólogo Jim McGuigan, refere-se à "articulação da política, pública e privada, como um terreno em disputa através de modos afetivos (estéticos e emocionais) de comunicação" (2007: 255), também aborda festivais de arte e programas de TV por dois aspectos de sua configuração: como meios de apresentar prazeres e dores, e como "*medição da cultura crítica*" (McGuigan 2010: 83). As sociólogas Monica Sassatelli (2011) e Liana Giorgi (2011), por exemplo, se dedicam a pesquisar eventos culturais (bienais de artes visuais e feiras literárias, respectivamente). Elas concebem esses contextos de apresentação de objetos considerados estéticos, artísticos ou culturais como sendo instâncias de sociabilidade e conversação, pelas quais discussões descritivas e normativas são levadas a cabo entre seus públicos, formando subjetividades, remodelando concepções coletivas de identidades, ideologias e epistemologias.

Chamo atenção para a recorrência de "categorias geoestéticas" atribuídas e mediadas às experiências de contato com esses objetos, e entendo que na sua dimensão cultural a "esfera pública" também coloca em circulação cartografias estéticas que, além de muitas outras fontes, também derivam das exposições de artes visuais, das narrativas críticas e curatoriais que as medeiam em sua visibilidade, e também sobre inclusões e exclusões materiais relativas às seleções, aquisições e itinerâncias das obras de arte<sup>104</sup>.

## **5. De "Other American Republics" a "THIS IS NOT AMERICA"**

Alguns trabalhos resultantes de pesquisas realizadas por historiadoras/es e sociólogas/os da arte, ainda que apresentando diferentes escopos de abordagem, vêm contribuindo para o entendimento dos processos de configuração de uma 'cartografia estética' sobre a América Latina formulada nos Estados Unidos da América. Os exemplos de pesquisas que trago para

---

<sup>104</sup> Sugiro o trabalho de W. J. T. Mitchell (1992) por tratar-se de proposta pioneira na revisão do conceito habermasiano ao se considerar o papel da arte na "esfera pública". E para uma discussão sobre limites da teoria de Habermas, considerando o papel de outras dimensões da vida para além da racional, sugiro artigo de Simon Sheik (2014).

essa seção ilustram o potencial do cruzamento entre a história da arte e a sociologia da arte na composição de metodologias de análise do papel desempenhado por agentes intermediários e instituições do universo artístico, bem como suas relações com agentes e instituições de outras esferas da vida social.

Em *American Interventions and Modern Art in South America*, a historiadora Olga Herrera (2017) explicita no título de seu livro o interesse em investigar a relação entre duas categorias geopolíticas, e o faz considerando a atuação de agentes e instituições estado-unidenses na e sobre a ‘arte latino-americana’ durante a II Guerra Mundial, mais especificamente nos primeiros anos da década de 1940. Esses agentes atuaram como articuladores entre ambos contextos através da aquisição de obras e da promoção de exposições itinerantes, bem como produzindo e publicando suas interpretações e propostas de classificação e periodização, participando e organizando seminários e debates sobre o tema, que também se constituía como um novo campo de interesse para estudo e consumo da arte produzida na América do Sul.

Nessa “metageografia” da arte que identifiquei a partir do trabalho de Herrera, três cidades se destacaram pelo papel de instituições sediadas nelas que foram fundamentais para a atuação desses agentes: a *Art Section* do *Office of the Coordinator of International American Affairs* (CI-AA), em Washington D.C., o *MoMA*, em Nova York, e o *San Francisco Museum of Art*. Destaco a análise da atuação de dois agentes específicos nessa rede: Grace McCann Morley, diretora da instituição na Califórnia, quem promoveu a ‘arte latino-americana’ através de exposições de obras de arte que viajaram entre pequenas instituições nos EUA. Morley também viajou para cidades da América do Sul, escrevendo relatórios e artigos sobre cenas artísticas locais. Sua contribuição foi crucial para desenvolver um mercado de arte especializado em obras da ‘região’, materializando-se inicialmente na *Rowland Hussey Macy Latin American Fair and Art Gallery* - “como estratégia para exibir e vender arte e apoiar as aspirações comerciais e culturais do CI-AA para o bloco hemisférico” (Herrera, 2017: 10). No mesmo período, Lincoln Kirstein visitou metrópoles sul-americanas em dupla missão: novas aquisições de obras para coleção do MoMA e observação das condições políticas para o departamento de guerra da Inteligência Militar. O catálogo de suas aquisições converteu-se em referência fundamental para solidificar a

‘arte latino-americana’ como objeto de interesse de um mercado específico, bem como de investigação acadêmica nos países. Kirstein propôs também a criação de um Departamento de Arte Latino-americana como seção permanente no governo e no MoMA.

Em 1942, um importante passo na institucionalização desse campo foi o *Preliminary Directory of the Field of Art in the Other American Republics*, um documento longo contando com contribuições de Kirstein e Morley, destacando a necessidade de se focar sobre contextos nacionais mais do que numa imagem geral da região. Essa preocupação, no entanto, não parece ter permeado os próximos passos de formação do campo, e, em 1945, René d’Harnoncourt, então curador do MoMA, promoveu conferência intitulada *Studies of the Latin American Art* no museu, marcando uma espécie de consenso sobre o rótulo regional que designaria o nascente campo de interesse.

A concepção de ‘outras repúblicas americanas’ trazida em 1942 parece indicar uma reformulação transitória mais ampla da compreensão de uma cartografia conceitual e estética que dizia respeito ao status da relação entre os vários países das Américas, evocando um direcionamento hemisférico ou continental que teve no movimento Pan-americano, entre final do século XX e meado dos 1940, sua articulação intelectual, cultural e política. Sua institucionalização na capital do país, com a construção da *Pan American Union* (PAU), no início do século XX, objetivou abrigar uma missão de diplomacia cultural que, a partir dos anos de II Guerra Mundial, contou com um *Visual Arts Sector*, através do qual agentes do universo artístico e da política, em diálogo, proclamaram a entrada da ‘arte latino-americana’ no contexto internacional, conectando os contextos de modernização de cidades latino-americanas no período<sup>105</sup>.

A socióloga María Laura Ise (2016), foca sobre duas exposições de grande escala e visibilidade que agruparam obras de arte provenientes da América Latina nos EUA sob a categoria ‘*Latin American art*’ – nomeadamente, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (no *Indianapolis Museum of Art*, 1987), e *Latin American Artists of the Twentieth Century* (no MoMA, 1993). Ise considera ambas mostras como marcadoras

---

<sup>105</sup> A pesquisadora Claire Fox (2013) oferece ampla análise sobre a PAU e setor de artes visuais, centrando-se sobre a carreira de artistas, intelectuais e *cultural policymakers* ligados à instituição e envolvidos com o universo artístico de diferentes contextos nacionais da região, como José Gómez Sicre e José Luís Cuevas.

de uma terceira onda de interesse sobre ‘arte latino-americana’ por instituições, mercado e público daquele país. E a articulação ou incorporação das artes visuais como fonte para a composição da dimensão estética dessa “metageografia” da América Latina não se dava isolada de manifestações da cultura popular e outras linguagens artísticas, como fica patente no comentário do crítico Gluek para o *The New York Times*: “[...] pela salsa e o merengue, o Jazz latino, o tango argentino, filmes como ‘*La Bamba*’ e ‘*Stand and Deliver*’, romances de García Márquez e Isabel Allende, agora abarca as artes visuais” (Ise, 2016: 130).

As expectativas e projeções vinculadas a essas exposições não se difundiram sem amplo debate à época, no caso da exposição de 1987, a vinculação ao ‘fantástico’ por adjetivação elucidava a conexão com o boom literário que ocorrera na década anterior (e naquele contexto passava a se aplicar a todo arco temporal abarcado pela coleção exposta, dos anos 1920 aos 1980). Enquanto a mostra do MoMA, de 1993, derivava da iniciativa da *Comisaría de la Ciudad de Sevilla*, em comemoração ao Quinto Centenário do ‘descobrimento’ do Novo Mundo<sup>106</sup>, e foi auspiciada pela curadoria de Waldo Rasmussen, quem a divulgava como “O mais extenso panorama da arte moderna latino-americana já reunido” (Ise, 2016: 271). Como Ise destacou a partir de análise documental, a curadoria de Rasmussen se baseava no que defendera como “punto de vista internacional”, que repudiava a apresentação da arte por critérios de nacionalidade. Porém, a delimitação de uma pertença/procedência geográfica não deixa de ser o critério fundamental sob o qual as obras foram classificadas, agrupadas e expostas.

O rótulo ‘arte latino-americana’ mantém os objetos que abarca acomodados em uma espécie de nicho, muitas vezes mais conectado com outras categoria como ‘arte étnica’, outro tópico de interesse naqueles anos de exaltação de pluralismos e novas perspectivas (que teve marco com a inauguração da *Bienal de La Habana*, em Cuba, em 1984, dedicada exclusivamente à arte da América Latina). A categoria geopolítica que engloba um conjunto de produções e proposições artísticas como ‘latino-americanas’ veicula valores sobre a própria região, como a rubrica da ‘fantasia’ ou do ‘engajamento político’ contra governos opressores. A difusão

---

<sup>106</sup> Ou do “encubrimiento del Otro” como propôs Enrique Dussel em livro de 1994, após tantas atividades e discussões que se desenrolaram no marco dos 500 anos, em 1992. A exposição montada no MoMA no ano seguinte, foi anteriormente apresentada em três cidades europeias, Sevilla, Paris e Colônia.

dessa produção sob a categoria geopolítica como dimensão estética da esfera pública atua como meio de reiterar a sua validade, muitas vezes ‘essencializada’ ou ‘naturalizada’ através de experiências afetivas, emocionais e simbólicas, que são vivenciadas na relação com imagens e objetos.

Porém, esses são dispostos ao público num contexto discursivo de múltiplas camadas, e uma pergunta que deve vir desse entendimento é: e que condições e com que efeitos e dissonâncias interpretativas essa conformação categórica da ‘arte latino-americana’ nos EUA é recebida e integrada nas esferas públicas (estéticas) locais de países da América Latina? Como são apropriadas e reconfiguradas para a conformação de um mundo estético nos contextos latino-americanos? E como essa reformulação, às vezes crítica, também fornece vetores de força que atuam sobre os modos como essa categoria se naturaliza ou se revela arbitrária numa esfera pública estética transnacional?

Talvez a intervenção urbana *This is not America (a Logo for America)* instalada pelo artista chileno Alfredo Jaar em plena *Times Square* ilustre a maneira ruidosa como a produção artística se insere na categoria geopolítica, reformulando-a ao ponto de evidenciar a arbitrariedade de suas fronteiras: mapa e bandeira dos EUA num *light board* com a inscrição “Isto não é a América”, seguidos por um mapa do continente inteiro e a inscrição “América”. O que essa intervenção questiona é exatamente a assimetria da oposição conceitual que reforça a existência de uma América pela sua alteridade adjetiva, a Latina.

## **6. Proposições finais acerca de uma geografia estética complicada**

Retomando o excerto da crônica de Rachel de Queiroz com o qual abri este texto, apelo a esse movimento contraditório entre “ninguém dar ouvidos” a uma canção e a repercussão que leva a esse registro de segunda ordem. Talvez damos ouvidos e levamos adiante em nossas conversações conscientes uma parcela muito ínfima dos estímulos, sensações, imagens e narrativas que constituem os modos como encontramos sentido no que se conforma como ‘realidade’. Quando dei ouvidos a uma entre tantas coisas que compunham o ambiente sonoro de uma exposição, uma pergunta cochichada ao longo de uma conversa, que nem sei ao certo se se referia ao

conteúdo específico daquele pavilhão<sup>107</sup>, entendo ter desnaturalizado os processos de constante reformulação e incorporação das cartografias estéticas que as exposições, mesmo que não intencionalmente, acabam por gerar e colocar em circulação.

Quando não damos ouvido a todos os tipos de sons nas ruas, conversas em exposições, e um amplo processo que antecede e acompanha a realização e divulgação de uma exposição de artes visuais, não necessariamente estamos imunes aos mapas simbólicos que nos oferecem, e que recebemos, articulando, justapondo e fragmentando, com uma vasta gama de imagens, sons, ideias e valores advindos de diversas fontes e meios, dando mais ou menos ouvidos a tantos fenômenos que nos circundam. A cronista que deu ouvidos ao músico sul-americano também é sul-americana, e talvez identificações e estranhamentos entre ouvinte e enunciador sejam aspecto fundamental nesses processos de construção e compartilhamento de cartografias estéticas do mundo. Vale ressaltar que Queiroz notou que a guitarra tocava um tango e não um hino nacional.

Há uma diferenciação importante nas condições de produção e circulação de obras de arte entre países (e país latino-americanos), e entre momentos da história de cada um, flagrante a partir de desenvolvimentos ou atrofias de centros urbanos cosmopolitas com estrutura institucional para a arte moderna e contemporânea, emergência, solidificação ou desmantelamento de políticas culturais, mercados de arte e espaços independentes. Há também alterações no coeficiente democrático das esferas civis nesses contextos, que operam no sentido de propagar ou coibir acesso e suporte a experiências com a arte.

A constante reformulação de categorias geopolíticas por seus conteúdos estéticos e vice-versa dá-se no interior de uma dinâmica bastante complexa, mediada por camadas de práticas discursivas que incluem as exposições de arte, eventos culturais, formas de visibilidade de produções culturais (literárias, cinematográficas, musicais, gastronômicas, publicitárias, etc.), relacionadas às interpretações intelectuais e midiáticas desses fenômenos (por parte da crítica, da academia, do jornalismo), que propõem, reforçam e questionam sistemas classificatórios e categorias componentes.

---

<sup>107</sup> Como mostra a socióloga Lígia Dabul (2008), comentários, interpretações e avaliações conversadas durante visitas a exposições não necessariamente são vinculados ao conteúdo específico exposto, são mais ruídos da sociabilidade que invadem esses espaços em que se espera atenção para contemplação das obras.

*Banana Market/Art Market*, obra de Paulo Nazareth apresentada na feira *Art Basel* de Miami em 2011, evidenciava a permanência de contradições sobre valores e expectativas projetados sobre a categoria “geoestética” que rotula a produção de artistas latino-americanos questionada décadas antes, como com a obra de Jaar mencionada acima. E, ao mesmo tempo, as atualizava, enfatizando o papel do mercado. Em frente a uma kombi abarrotada de bananas, o artista segurava um cartaz inscrito “MY IMAGE OF EXOTIC MAN FOR SALE”, contando com estereótipos sobre sua origem, seu fenótipo, sua roupa, sua trajetória até aquele evento (mostrada em registros fotográficos). Jogou luz à nova intensidade de uma dinâmica comercial que se solidificava também como reformulações da categoria ‘arte latino-americana’, considerando inclusive a incorporação de seu aspecto crítico.

### Referências Bibliográficas

- Anjos, M.; Farias, A. (2011). *Artur Barrio: Pavilhão Brasileiro na 54ª Bienal de Veneza*. Fundação Bienal de São Paulo.
- Barriandos, J. (2013). *La idea del arte latinoamericano: estudios globales del arte, geografías subalternas y regionalismos críticos* (tese de doutoramento). Universidad de Barcelona.
- Barrio, A. (1978). *Barrio*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Basbaum, R. (Ed.). (2001). *Arte contemporânea brasileira: texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.
- Buarque de Holanda, S. ([1936] 2015). *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Bueno, M. L. (1999). *Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. Campinas: Editora Unicamp.
- Canongia, L. (Ed.). (2002). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições.
- Calirman, C. (2013). *Arte brasileira na ditadura militar*. Rio de Janeiro: Ed. Réptil.
- Dabul, L. (2008). Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela. *Arte & Ensaio*, v. 16, pp. 55-63.
- DeNora, T. (2011). *Making sense of reality: Culture and perception in everyday life*. Los Angeles: Sage.
- Dussel, E. (1994). *1492. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del 'mito de la modernidad'*. La Paz: CIDES-UMSA.

- Feres Jr., J. (2005). *A história do conceito de Latin America nos Estados Unidos*. Bauru: EDUSC.
- Ferreira, G; Terra, P. (2000). *Situações: arte brasileira anos 1970*. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil.
- Filipovic, E. (2010). Introduction. In Filipovic, E.; et alli (Eds.) *The biennial reader: an anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*. Bergen: Hatje Verlag.
- Fox, C. F. (2013). *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Freire, C. (2006). *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Freitas, A. (2013). *Arte De Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- Gerber, A. (2017). *The work of art: value in creative careers*. Stanford University Press.
- Habermas, J. (1984). *Mudança Estrutural da Esfera Pública – investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Presente.
- Heinich, N. (2012). Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology. In *European Journal of Cultural Studies*, v.15(6), pp. 695-702.
- Heinich, N. & Pollak, M. (1996). From museum curator to exhibition auteur: Inventing a singular position. In R. Greenberg et al. (Eds.) *Thinking About Exhibitions*. Londres: Routledge, pp. 231-250.
- Herrera, O. (2018). *American Interventions and Modern Art in South America*. Gainesville: Florida University Press.
- Ise, M. L. (2016). *Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas en Estados Unidos, 1987-1992* (tese de doutorado). UNAM, Cidade do México.
- Jacobs, R. (2012). Entertainment media and the aesthetic public sphere. In J. Alexander et al. (Eds.) *Oxford Handbook of Cultural Sociology*. Oxford: Oxford University Press.
- Jürgens, S. V. (2016). *Instalações provisórias: Independência, autonomia, alternativa e informalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Mathias, S. (2004). *A militarização da burocracia: a participação militar na administração federal das Comunicações e da Educação, 1963-1990*. São Paulo: Ed. UNESP.
- Menger, P.-M. (2014). *The economics of creativity: art and achievement under uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mitchell, W. J. T. (Ed.) (1992). *Art and the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago Press.

- Morais, F. (2001). *Do corpo à Terra: Um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural.
- Morse, R. (1995). *O espelho de Próspero: cultura e idéia nas Américas*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Moulin, R. (2007). *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk.
- Paz, O. ([2015] 1950). *El laberinto de la soledad*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.
- Pinheiro, M. (2014). *Ditadura: o que resta da transição*. São Paulo: Boitempo.
- Osório, L.C. (1999). *Imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Graal Editora.
- Santiago, S. (2006). *Raízes e labirintos da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Santos, G. (2014). *Arte, crítica e curadoria: diálogos sobre Autoridade e Legitimidade* (tese de doutorado). UFRJ, Brazil.
- Sassatelli, M. (2016). Symbolic production in the Art Biennial: Making worlds. *Theory, Culture & Society*, pp. 1-25.
- Sassatelli, M. & Giorgi, L. (2011). Introduction. In L. Giorgi, L. et al (Eds.). *Festivals and the cultural public sphere*. Londres: Routledge.
- Scovino, F. (2009). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Sheikh, S. (2014). Once upon a time in the west: Or, the rise and fall of the (bourgeois) public sphere, as told by Jürgen Habermas. *Art & the Public Sphere*, v.3 (2), pp. 151–160, doi: 10.1386/aps.3.2.151\_1
- Souza, T. M. (2015). *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: Curadoria entre a prática e o debate no Brasil* (tese de mestrado). UFJF, Juiz de Fora.