

ALFREDO JAAR E O DESEJO DE INVENTAR NOVOS MODELOS DE PENSAR O MUNDO: AMÉRICA X AMÉRICA

ALFREDO JAAR
AND THE DESIRE TO
INVENT NEW MODELS
OF IMAGINING THE
WORLD: AMERICA X
LATIN AMERICA

ALFREDO JAAR Y EL
DESEO DE INVENTAR
NUEVOS MODELOS
DE IMAGINAR EL
MUNDO: AMÉRICA X
LATINOAMÉRICA

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

Artigo inédito
Maria de Fátima Morethy
Couto*

https://orcid.org/0000-0003-0561-6616

*Universidade Estadual
de Campinas (UNICAMP),
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.191920>



RESUMO

A partir do trabalho *A Logo for America* e de outros projetos de autoria do artista chileno Alfredo Jaar, este artigo visa refletir sobre os variados usos dos termos América e América Latina e suas múltiplas possibilidades de representação, enfatizando as conexões existentes entre divisões geopolíticas e interesses econômicos.

PALAVRAS-CHAVE Alfredo Jaar; Arte e política; Arte contemporânea; América; América Latina

ABSTRACT

Focusing on the work *A Logo for America* and other projects made by the Chilean artist Alfredo Jaar, this paper will call attention to the various uses of the terms America and Latin America and their multiple possibilities of representation, emphasizing the connections between geopolitical divisions and economic interests.

KEYWORDS Alfredo Jaar; Art and Politics; Contemporary Art; America; Latin America

RESUMEN

Partiendo del trabajo *A Logo for America* y de otros proyectos del artista chileno Alfredo Jaar, este artículo busca reflejar acerca de los variados usos de los términos América y Latinoamérica y sus múltiples posibilidades de representación, poniendo de relieve las conexiones existentes entre divisiones geopolíticas e intereses económicos.

PALABRAS CLAVE Alfredo Jaar; Arte y política; Arte contemporânea; América; América Latina

ARTE E POLÍTICA EM ALFREDO JAAR

Em 1987, o artista chileno Alfredo Jaar apresenta o trabalho *A Logo for America*, comissionado pelo programa Messages to the Public. O programa, que era patrocinado pelo Fundo de Arte Pública da Cidade de Nova York¹, esteve ativo de 1982 a 1990 e convidava diferentes artistas a criar curtas animações, compostas por imagens e/ou textos, a serem veiculadas por algumas semanas, em meio aos anúncios publicitários, no único painel luminoso (Spectacolor), de 800m², existente então na Times Square. Assim, por quase uma década, mais de 70 artistas, entre eles Martha Rosler, Richard Prince, Keith Haring, Jenny Holzer, as Guerilla Girls e Adrian Piper, provocaram o público com mensagens de teor crítico, ácido ou irônico, e quase sempre político. Alguns artistas estrangeiros, como Jaar e sua conterrânea Catalina Parra, aproveitaram a oportunidade para expressar suas dúvidas em relação à validade de símbolos e *slogans* correntes nos Estados Unidos. No mesmo ano de 1987, Parra criou o vídeo de 30 segundos *USA, Where Liberty Is a Statue*, em que se apropriava de um poema de seu pai, Nicanor Parra, e alternava o texto

à imagem da Estátua da Liberdade para questionar a visão idealizada de autonomia e liberdade difundida interna e externamente sobre os Estados Unidos.

Jaar, por sua vez, serviu-se de dois outros símbolos dos Estados Unidos – o mapa do país e a bandeira nacional – e os associou a mensagens que subvertiam seus significados corriqueiros (para os habitantes dos Estados Unidos), colocando em questão sua naturalização. *A Logo for America* consistia de um vídeo de 42 segundos com três imagens sequenciais da bandeira e do mapa dos Estados Unidos que eram combinadas a frases curtas. No primeiro quadro, a frase "Isto não é América" aparecia sobreposta ao mapa dos Estados Unidos; no segundo quadro, a mensagem "Esta não é a bandeira da América" era justaposta à imagem da bandeira dos Estados Unidos; já no último quadro, a palavra "AMÉRICA" mesclava-se à imagem "original" do mapa do continente americano (com as Américas do Norte, Central e do Sul), propondo assim uma compreensão mais abrangente e inclusiva do termo.



FIGURA 1
Alfredo Jaar, *A Logo for America*,
1987. Vídeo digital, cor, 42".
Coleção: Solomon R. Guggenheim
Museum, Nova York. Doado
pelo artista em ocasião da
Guggenheim UBS MAP Global Art
Initiative, 2014. © Alfredo Jaar

Tal como na obra de Magritte, *Isto não é cachimbo*, belamente analisada por Foucault, o enunciado, também aqui, subverte a correspondência da imagem com sua legenda, colocando em questão as relações de designação, de denominação e de descrição². Contudo, enquanto para Magritte tratava-se essencialmente de refletir acerca das relações entre linguagem e coisa, entre representação escrita e visual, para Jaar fazia-se necessário demonstrar que "a linguagem não é inocente; a linguagem é sempre o reflexo de realidades geopolíticas", conforme afirmou repetidas vezes³. Em

entrevista concedida anos mais tarde (2016), Jaar declara que esta obra resultou de sua surpresa ao imigrar para os Estados Unidos no início dos anos 1980 e perceber que seus habitantes se autoproclamavam "americanos". Com ela, Jaar consegue expor o etnocentrismo dos Estados Unidos, que reivindica para si a experiência americana "mais autêntica". O contraste entre a imagem e o texto reproduzidos conjuntamente leva o público a interrogar-se sobre o que exatamente vem a ser a América.

O trabalho em questão tornou-se um marco na carreira de Jaar e contribuiu para sua fama internacional. Anos mais tarde, o vídeo foi adquirido pelo Museu Guggenheim, como parte da Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative, e integrou a exposição "Under the Same Sun: Art from Latin America Today", de 2014, que contou com 40 artistas de 15 países, além de voltar a ser exibido por um mês na mesma Times Square, agora em meio a inúmeros painéis luminosos. Em 2005, a obra foi exposta na fachada do Centro Cultural Erico Veríssimo, no Centro de Porto Alegre, no âmbito da 10ª Bienal do MERCOSUL, que tinha como tema geral "Mensagem de uma nova América"⁴. E em 2016, por ocasião da apresentação da mostra "Under the Same Sun" na South London Gallery, a animação foi recriada no Picadilly Circus, de Londres,

conseguindo provocar fortes efeitos no público passante e mostrar-se ainda atual, quase trinta anos após sua primeira veiculação⁵.

A relação entre arte e política é basilar para o artista chileno, que insistentemente desafia nossa relutância em lidar com alguns dos episódios mais sombrios de nossa história recente, ou ainda nossa indiferença para com aquilo que não nos atinge diretamente. Sua arte expõe os efeitos da dominação política e econômica de alguns países ou povos sobre outros, sua interação desigual na economia global, questionando assim as relações de poder existentes no mundo atual. Por outro lado, também discute os limites da representação midiática desses eventos trágicos em uma sociedade que é bombardeada por imagens que clamam para serem vistas, mas que escapam de um contato mais íntimo e intenso. Em seus trabalhos, Jaar demonstra compreender que o impacto de uma imagem ou obra não é fruto direto de seu apelo visual ou de sua circulação nas redes sociais e meios de comunicação tradicionais, pois a superexposição pode provocar uma atitude de indiferença em relação a seu conteúdo ou forma.

Ao longo de sua bem-sucedida carreira, Jaar memorizou tragédias sociais e crises humanitárias, de origem política, ocorridas ao redor do planeta, recorrendo a arquivos, montagens

fotográficas, vídeos e instalações para "fazer subir pelas fendas os sintomas inesperados da história", como aponta Luiz Cláudio da Costa (2016, p. 2143). Sobre o Brasil, realizou, em 1985, a série fotográfica *Oro en la mañana*, após visitar o garimpo de Serra Pelada na Amazônia, então em franca atividade. As imagens da série denunciavam as condições precárias do trabalho e da vida dos mineradores de ouro, inaugurando um tema que seria intensamente explorado por Sebastião Salgado em seguida. A série foi apresentada na seção Aperto, da Bienal de Veneza de 1986, em cinco painéis de grandes dimensões, bem como nas plataformas do metrô de Nova York, na forma de cartazes com textos justapostos que indicavam a flutuação dos preços mundiais do ouro⁶.

Um de seus projetos mais célebres, *Ruanda* (1994-2000), debruça-se sobre o genocídio ocorrido naquele país, às vistas do mundo e sob o triste olhar de Gutete Emerita e o silêncio de Nduwayezu, dois sobreviventes do massacre étnico⁷. Sobre o projeto, Jaar comenta em entrevista seu interesse pelo tema e expressa suas dúvidas quanto à eficácia do uso de imagens espetaculares ou visualmente eloquentes:

No caso de Ruanda, acompanhei a tragédia desde o início. [...] Fomos reunir provas, um assistente e eu. Passamos um tempo conversando com

as pessoas, fotografando a situação. Acumulamos provavelmente 3.500 imagens das coisas mais horríveis – tanto que, quando voltei para Nova York, não queria olhar para elas. Mas quando finalmente tive a coragem de analisá-las, percebi que não poderia usá-las. Não fazia sentido usá-las; as pessoas não haviam reagido a esse tipo de imagem. Por que reagiriam agora? Comecei a pensar que deveria haver uma maneira de falar sobre a violência sem recorrer à violência. Deveria haver uma maneira de falar sobre o sofrimento sem fazer a vítima sofrer novamente. Como se pode representar um tema desta natureza respeitando-se a dignidade das pessoas que estão em foco? [...] Segui trabalhando por tanto tempo no projeto de Ruanda sobretudo porque fiquei indignado com a reação da comunidade internacional – a indiferença barbárica. Atingia a essência do que significa ser um ser humano porque [...] quando você testemunha algo assim, você se sente envergonhado de ser um ser humano. É simples assim. (JAAR, s/d)

Nascido em Santiago em 1956 e tendo vivido grande parte de sua infância na Martinica, Alfredo Jaar estudou arquitetura na Universidade do Chile antes de emigrar para os Estados Unidos em 1981. Ele considera que sua formação profissional, escolhida para não desagradar seu pai, foi essencial para seu método de trabalho como artista. Na mesma entrevista citada acima, ele fala sobre seu processo de criação:

Nunca fui capaz de criar uma única obra de arte que surgisse simplesmente da minha imaginação. Não sei como fazer isso. Cada trabalho meu é uma resposta a um acontecimento, a uma situação da vida real. É por isso que sempre me descrevo como um artista de projetos. Não sou um artista de estúdio; não crio obras em meu estúdio. Eu não saberia o que fazer. Não olho para a página em branco e invento um mundo. Minha imaginação começa a trabalhar com base em pesquisa, com base em um acontecimento da vida real – na maioria das vezes, uma tragédia – sobre o qual acumulo informações para analisá-lo, para refletir sobre ele. Mas o impulso original é o acontecimento ao qual tento responder. (JAAR, s/d)

Meu interesse por *A Logo for America*, entre tantas obras impactantes de Jaar, relaciona-se à pesquisa que desenvolvo, com apoio do CNPq, em que discuto como as noções de América Latina e de arte latino-americana foram assimiladas, recebidas, difundidas e criticadas em diferentes contextos geográficos, artísticos e institucionais, concentrando-me em alguns exemplos precisos no campo das artes, da década de 1950 em diante. Um dos tópicos desta pesquisa diz respeito aos artistas latino-americanos que questionam o lugar atribuído aos países considerados periféricos no concerto internacional de nações. Entre as várias estratégias críticas por eles utilizadas destacam-se a criação de

mapas imaginários ou intervenções em representações cartográficas diversas com o intuito de evidenciar as conexões existentes entre divisões geopolíticas e interesses econômicos.

Como afirma Brian Harley, os mapas, "como imagens do mundo, nunca são neutros ou isentos de valor ou são completamente científicos" (HARLEY, 2002, p. 37). Contudo, a ideia de que eles possam produzir uma imagem objetiva do mundo, em que as informações factuais são representadas fidedignamente, está ancorada em nossa mitologia cultural. A seu ver, faz-se necessário reconhecer que toda cartografia é uma ficção complexa, controlada:

Um mapa estrutura a geografia que ele representa segundo um conjunto de crenças sobre o que deveria ser o mundo, a verdade. Tomando-se um exemplo bem conhecido como a projeção de Mercator [mapa mundi de 1569], é de se duvidar que o próprio Mercator, que concebeu os mapas com os navegadores, tenha tido consciência da influência de seu mapa sobre a visão hegemônica mundial dos Europeus. Entretanto, o simples fato de que a Europa esteja situada no centro do mundo nesta projeção, e que a superfície das massas terrestres esteja tão deformada que dois terços da superfície do globo pareçam se situar em latitudes elevadas, somente pôde favorecer um sentimento de superioridade dos Europeus. O fato de que os "Estados colonialistas brancos" apareçam relativamente maiores sobre o mapa do que aqueles que eram à época apenas "as colônias" habitadas por

povos de cor representadas muito pequenas, nos convida a ver no mapa uma profecia geopolítica. (HARLEY, 2009, p. 11)

Em *Contra el mapa. Disturbios de la geografia colonial de Occidente*, Estrella de Diego também discorre sobre a não objetividade dos mapas e das representações cartográficas, relacionando seu recorrente uso e aceitação no Ocidente ao sucesso de sua política colonial. Mas o faz a partir da análise de diferentes obras de arte, desde as pinturas de Vermeer nas quais não apenas o mapa mas também o geógrafo e o astrônomo ocupam lugar de destaque, até as representações cartográficas francamente subjetivas, em que se manipulam escalas, embaralham-se distâncias e borram-se fronteiras, de autoria de artistas contemporâneos. Estar contra o mapa, como indicado no título do livro, é estar contra a ordem dada, é resistir à imposição de padrões e lutar por novas formas de ver e de estar no mundo.

A lista de artistas latino-americanos que, esporádica ou sistematicamente, recorreram a materiais cartográficos é extensa e se torna mais robusta a partir dos anos 1960/70, quando, face à interferência crescente dos Estados Unidos na região após a Revolução Cubana, a ideia de uma América Latina unida, integrada e resistente, emerge em diferentes campos do saber⁸. A brasileira Anna Bella

Geiger e o argentino Nicolas Uriburu destacam-se nesse contexto, com obras densas, em variados suportes, e que já foram objeto de estudo de diversos pesquisadores. Mais recentemente, o argentino Guillermo Kuitca, o cubano Tonel e o brasileiro Jaime Lauriano serviram-se de mapas ou representações cartográficas com o intuito de explicitar tensões éticas, políticas e econômicas. Lauriano, por exemplo, tem-se apropriado das imagens de mapas náuticos da época da colonização para ressaltar as consequências perversas de um processo de submissão e controle, de apagamento de histórias locais em prol de uma narrativa que toma como único ponto de vista aquele dos vencedores.

A representação cartográfica, lembra-nos Icleia Cattani, não é somente "signo icônico da viagem, do deslocamento, mas também da posse e da pertença, das fronteiras, das definições identitárias e, paralelamente, das relações de poder". Na América Latina, "as cartografias possuem efetivamente significado simbólico especial, pois elas criaram uma espécie de representação do real, ou do imaginário, sobre esse continente desconhecido":

A América Latina se constituiu, de certo modo, pela cartografia, uma cartografia inventarial, destinada a estabelecer os recursos a serem explorados e as fronteiras a serem demarcadas. [...] Ao mesmo tempo, as cartografias

permitem um olhar crítico, ou reflexivo, sobre nós mesmos: quem somos nós, latino-americanos, e qual nosso lugar no mundo; como fomos constituídos pela descoberta e pelas migrações. (CATTANI, 2007, p. 191)

Jaar recorre apenas eventualmente a representações cartográficas como recurso estratégico para as discussões que pretende provocar por meio da arte. Além de *A logo for America*, o mapa adquire papel fundamental em *Emergencia*, instalação de sua autoria, exibida 2008, na qual uma peça de grandes dimensões representando o continente africano, sem fronteiras reconhecíveis nem divisões políticas, emerge de modo lento e intermitente em um grande tanque retangular preenchido com água escura. A peça se eleva gradualmente na água apenas para afundar novamente e desaparecer momentaneamente da visão. O tanque tem cerca de 8 x 7 m e quase um metro de profundidade e a visão do espectador é borrada, incompleta. O título da obra remete ao duplo sentido da palavra em espanhol (e em português): emergir, "de trazer ou vir à tona", mas também emergência, "situação grave, perigosa, momento crítico ou fortuito"⁹. Faz-se evidente a intenção de reivindicar um olhar mais atento para um continente intensamente explorado pelas economias ocidentais, com ações que inclusive demarcaram fronteiras completamente arbitrárias entre povos e comunidades. Para

Estrella de Diego, a obra vai todavia além de uma crítica às intervenções e excessos cometidos pelos ocidentais no continente africano, já que solicita uma aproximação diferenciada do espectador:

Na verdade, a forma está levantada um pouco acima do solo, mas não o suficiente para permitir uma visualização cômoda – teríamos que nos elevar para obtermos uma visão precisa do trabalho. *Emergencia* rompe com a perspectiva do mapa sobre a mesa e também com aquela da cartografia espalhada no chão: para olhar a obra como a perspectiva exigiria, seria preciso olhar as reproduções. Só através de uma reprodução fotográfica seria possível apreciar *Emergencia* em sua totalidade, embora, paradoxalmente, [...] vê-la reproduzida, estática, significa percebê-la de modo incompleto. E se a radicalidade desta obra de Jaar se situasse, mais do que em sua crítica à relação do Ocidente com o continente africano, na quebra da posição do espectador, esse poderoso espectador que lê o mundo, escreve sobre ele, e o controla a partir de sua mirada? (DE DIEGO, 2008, p. 94)

Para um artista que visa provocar o engajamento do público, retirá-lo de seu torpor, trata-se de uma interpretação plausível, sobretudo se levarmos em consideração que Jaar repetiria o mesmo modo de apresentação em *Venezia, Venezia*, obra apresentada na Bienal de Veneza de 2013. Nela, uma réplica perfeita, na escala 1:60, dos 28 pavilhões nacionais que se encontram no Giardini, também emerge e submerge de um tanque com água. Segundo Jaar, a obra

é um convite poético para que repensemos o modelo excludente da Bienal de Veneza:

Estranhamente, a Bienal ainda congrega nos Giardini apenas 28 pavilhões nacionais, deixando todos os outros países forçados a procurar, no labirinto de Veneza, um espaço para alugar a custos exorbitantes. É verdade que outros países podem alugar um espaço alhures para mostrar seus artistas. Mas o que nos diz a arquitetura dos Giardini? Ela reafirma claramente uma ordem antiga e obsoleta, que não corresponde à realidade atual. E para um artista africano em visita ao Giardini, por exemplo, a ausência completa de um único pavilhão dedicado a um país africano qualquer expressa claramente o que o chamado mundo ocidental pensa da África ou da cultura africana: elas não existem. (JAAR, 2013)

Outro (pequeno) mapa aparece no projeto *Searching for K*, em que Jaar se volta para a história política de seu país visando apontar a participação de Henry Kissinger, e do governo estadunidense, na derrubada de Salvador Allende do poder e na implantação da ditadura de Augusto Pinochet. O projeto propõe uma série de montagens e instalações em painéis e vitrines com reproduções fotográficas de documentos relacionados a Kissinger, incluindo-se páginas de livros publicados por ele ou sobre ele, arquivos sigilosos tornados públicos, matérias de mídia impressa, cartas assinadas e retratos autografados, além de cartões postais.

Durante anos, Kissinger declarou que seu país não tivera qualquer relação com o golpe. Contudo, documentos disponibilizados recentemente (2020) pelo Arquivo de Segurança Nacional dos Estados Unidos comprovam de modo inequívoco a aplicação de uma estratégia agressiva, de hostilidade e pressão, contra o governo Allende. Atestam, além disso, que Kissinger influenciou decisivamente na política adotada na região, sob o temor de que o socialismo à chilena expandisse sua influência na América Latina.

Em muitas obras da série, Jaar intervém diretamente nas fotografias, circundando a imagem de Kissinger de vermelho ou inserindo textos de teor crítico, que acentuam o caráter denunciativo da proposta. Uma pequena obra da série, discutida por Florencia San Martín em seu estudo sobre o artista (2020), despertou meu interesse por seu aspecto ao mesmo tempo banal e singular. Nela, em uma folha de papel quadriculado, Jaar reproduz uma declaração deplorável de Kissinger, de 1969, quando era o Secretário de Estado do governo Richard Nixon. Em uma reunião com o Ministro das Relações Exteriores do Chile, Kissinger afirma que "nada de importante pode vir do Sul. A história jamais foi produzida no Sul"¹⁰. Acima da declaração, Jaar constrói um retângulo inteiramente preto. O título da obra, *Latin America*, situa a imagem geograficamente, con-

ferindo-lhe o caráter de uma representação cartográfica, ainda que rasurada, ao mesmo tempo que denuncia o apagamento histórico proposto por Kissinger para todo o continente americano, à exceção dos Estados Unidos. San Martín assim descreve esta pequena obra:

No centro da folha, o retângulo preto representa a censura, a falta de informação, as operações transnacionais ocultas. Ele também representa um estado ditatorial em uma região que, segundo Kissinger, "não era importante". Jaar tanto expõe como resiste à ideia de uma "América Latina" cuja cultura e identidade dependem de interesses imperialistas multinacionais e cuja "história" é "ditada" pelo poder colonial. Em suma, ele expõe e rejeita uma ideia colonial de "América Latina" enquadrada de acordo com a "amizade" de Kissinger e os relatos comemorativos da mídia chilena de direita. (SAN MARTÍN, 2020, p. 212)

ISTO NÃO É AMÉRICA?

Mas voltemos novamente à obra *A Logo for America*. Como dito acima, Jaar propõe uma compreensão mais abrangente e inclusiva do termo América, criando, em sua última imagem do vídeo, um novo "logotipo" em que a forma conjunta das Américas do Norte, Central e do Sul substitui a letra R (de América). Mas podemos ir além

em nossa interpretação e conjecturar que a obra de Jaar também nos auxilia a ver que o uso enviesado do termo nos Estados Unidos traz consigo a ideia de superioridade deste país sobre os vizinhos, bem como sobre as outras culturas americanas.

Como observa João Feres Junior, "conceitos geográficos que nomeiam povos, territórios e continentes não devem ser tomados como termos técnicos neutros, isto é, destituídos de conteúdo político" (FERES Jr., 2008, p. 14). Em sua tese de doutorado e nos diversos artigos que publicou sobre o tema, o autor analisa as apropriações e sentidos políticos dos conceitos de América e americano, bem como estuda de modo aprofundado a construção do conceito de *Latin America* nos Estados Unidos. Relacionando as mudanças conceituais à história política em geral, Feres Junior demonstra como os impérios coloniais ibéricos e os personagens engajados nos movimentos de libertação nacional do continente americano do início do século XIX serviram-se dos termos América e americano ao longo do tempo, como conceitos políticos identitários. E assinala seu gradativo ocaso nos países da América do Sul, especialmente após o fracasso dos planos bolivarianos de unificação continental, mas também sua adoção e consolidação nos Estados Unidos¹¹. Nesse contexto, comenta também sobre a criação do termo América Latina:

Não é coincidência que termos hifenizados, como Hispano-América ou América Latina surgiram ou passaram a ser empregados com mais frequência somente a partir desse período [primeira metade do século XIX], pois eles sintetizam duas funções: ao mesmo tempo que afirmam uma identidade comum americana, se contrapõem à identidade anglo-americana. As hifenações, que anteriormente tinham caráter eminentemente geográfico ou geopolítico, com o termo América se combinando aos adjetivos português, espanhol, setentrional, meridional, etc., assumiram um conteúdo cultural e, não raro, racial em meados do século XIX. (FERES Jr., 2008, p. 18)¹²

Feres Jr. assinala que variados aspectos da experiência intelectual, cultural, política e religiosa dos Estados Unidos passaram a ser considerados exemplares para a identidade comum americana, na visão dos interessados. Nesse processo, o termo América tornou-se o elemento positivo de um par contraconceitual assimétrico, cujos elementos negativos são o espanhol e o português ou mesmo o europeu. Sua tese principal é a de que "*Latin America* tem sido definida no inglês americano, tanto na linguagem comum quanto nos textos especializados, como o oposto de uma auto-imagem glorificada de *America*", persistindo, nos dias atuais, "uma assimetria fundamental entre a percepção do

Eu coletivo americano e do Outro Latino Americano" (FERES Jr., 2005, p. 10).

As oposições assimétricas já se fazem presentes nas primeiras referências aos hispano-americanos, em cartas e declarações de alguns representantes do governo dos Estados Unidos do início do século XIX, mas se tornam mais contundentes na sequência, em função do expansionismo crescente do país, implementado como política de Estado. No decorrer do século XIX, o sentimento antiespanhol se consolida, servindo inclusive de argumento para justificar as intervenções bélicas, as anexações territoriais e as violências perpetradas pelos Estados Unidos¹³. As oposições não são inocentes ou inócuas:

Cada uma das características negativas atribuídas a eles [hispano-americanos], dominados por clérigos (católicos), indolentes, ignorantes, supersticiosos, incapazes de se esforçar e desprovidos de iniciativa, correspondem univocamente a uma característica positiva da autoimagem americana: protestante (portanto, anticatólico), trabalhador, educado, racional, industrioso e provido de espírito de iniciativa. (FERES Jr., 2005, p. 59)

Cabe porém registrar que o conceito de América Latina foi formulado em língua espanhola, no contexto das disputas imperialistas

entre Estados Unidos, França e Inglaterra, e foi rapidamente assimilado e difundido pelas elites mestiças aqui atuantes¹⁴. Ele aparece pela primeira vez, ao que tudo indica, em 1856, no poema *Las Dos Americas*, de José María Torres de Caicedo, escritor colombiano que vivia em Paris. O poema foi escrito justamente em reação ao expansionismo territorial dos Estados Unidos e, em sentido defensivo, prega a formação de uma confederação de repúblicas latino-americanas, capaz de se contrapor à "raça saxônica, inimiga mortal que já ameaça destruir sua liberdade". Enfatiza a herança latina comum à imensa maioria dos países da região, almejando com isso forjar uma identidade política não apenas distante mas em oposição aos Estados Unidos.

O termo foi importado para a língua inglesa ao final do século XIX e sua associação com imagens e termos pejorativos foi recorrente durante o século XX, como demonstram as charges publicadas por revistas e jornais de elite, e mantém-se na atualidade, de modo talvez mais sutil. Em outro artigo, Feres Jr. analisa as capas de catálogos de editoras dos Estados Unidos ou de livros-textos dedicados aos *Latin American Studies* naquele país nos últimos anos (FERES Jr, 2015). E surpreende-se com a frequente utilização, independentemente do enfoque proposto ou aspecto

abordado, de artefatos e símbolos pré-colombianos em trabalhos de grande circulação sobre a América Latina. Conclui que este tipo de representação funciona como uma "operação de nivelamento de experiências vividas por povos diferentes em contextos amplamente diversos", e reforça uma percepção específica da América Latina difundida na sociedade estadunidense:

minha hipótese é a de que esse tipo de representação se tornou tão comum porque transmite perfeita e sinteticamente o discurso sobre *Latin America*. [...] Na verdade, isso é uma dupla ironia, cultural e temporal: o latino é representado pelo pré-colombiano e *Latin America* atual é representada por um passado imemorial – asteca, inca, ou genericamente indígena. [...] Mas a ironia por trás da representação não é infundada nem isenta de significado. Pelo contrário, a representação pré-colombiana sintetiza o diagnóstico de *Latin America* formulado pelos *Latin America Studies*, desde a teoria da modernização até o presente: a experiência histórica de *Latin America*, desde as chegadas das naus ibéricas vem sendo um retumbante fracasso, nada de valor, nenhum progresso, nenhuma liberdade e nenhuma fertilidade foram produzidos (FERES Jr, 2015, p. 255-256).

É PORTANTO POSSÍVEL UM LOGO PARA A AMÉRICA?

As questões levantadas acima nos alertam para a complexidade do debate sobre o tema. O logo proposto por Jaar é certamente utópico e parece estar a cada dia mais distante de ser tomado verdadeiramente em consideração. A inclusão da "América Latina" no tabuleiro geopolítico internacional não se fará apenas por meio da arte, todos sabemos disso. Mas como nós, historiadores da arte interessados em romper fronteiras epistêmicas, podemos contribuir para a reflexão e o conhecimento sobre a arte aqui produzida? Em minha pesquisa, mencionada brevemente acima, procuro estabelecer novas relações entre obras, textos e eventos que marcaram nosso debate crítico e historiográfico, sem contudo ambicionar constituir uma ideia homogênea da arte produzida na região nem tampouco preocupar-me em mapear os diferentes estilos que aqui se sucederam. Busco portanto investigar as conexões existentes entre o campo da arte, da história da arte e da crítica de arte, evidenciando as tensões e contradições que marcaram o debate artístico-cultural "latino-americano" da segunda metade do século XX.

A princípio, optei por uma demarcação geográfica restrita, América do Sul, procurando evitar o emprego do termo arte latino-americana – ou mesmo América Latina – por entendê-lo incapaz de abarcar a diversidade da produção aqui realizada, mas também pelo fato de ele carregar sentidos políticos raramente explicitados. Ao ampliar meu escopo de análise, algumas questões se fizeram prementes: Como construir uma visão mais ampla da arte de nossos "vizinhos distantes", para usar uma expressão perspicaz de Cristina Freire⁴⁵, sem cair em estereótipos generalizantes e sem deixar-se guiar por leituras exclusivamente eurocêntricas? Por outro lado, como romper com interpretações universalizantes sem incorrer em discussões de cunho puramente identitário? Ademais, como discutir nossa contribuição, enquanto brasileiros, neste debate, reavaliando, de modo franco, as narrativas de viés nacionalista que nos colocam em posição de destaque ou de pioneirismo frente a nossos vizinhos? E como favorecer a compreensão crítica e enfatizar o potencial transformador de obras e textos criados em contextos considerados "provincianos e atrasados" pelos chamados centros hegemônicos?

A emergência dos estudos pós-coloniais a partir dos anos 1980 levou à construção de novas geopolíticas do conhecimento que

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

Assim, ao empregar o termo América Latina em meus textos, viso refletir sobre suas limitações, seus variados usos, e, em especial, sobre os interesses que regem sua utilização. Trata-se sobretudo, e cada vez mais, de evitar a formulação de argumentos generalizantes sobre a arte da região, de rejeitar a formação de novas periferias nas "margens", mas também de rechaçar filiações ligeiras, estabelecidas com base em antigos modelos de aproximação, como os elementos folclóricos, religiosos ou aqueles de caráter geográfico.

Após décadas lidando com temas pungentes e indo ao encontro daqueles que sofrem, Jaar ainda acredita ser possível "sonhar com um mundo melhor, mudar o mundo, inventar modelos de pensar o mundo". Em entrevista recente à também artista Dora Longo Bahia, ele declara:

Acho que temos um papel muito importante a desempenhar, porque podemos criar modelos de pensar o mundo. Isso é o que fazemos. Nós trabalhamos com a realidade, analisamos, interpretamos, traduzimos a realidade e criamos modelos de pensar a realidade. Mas a realidade não pode ser representada. Nós criamos novas realidades. Tudo o que fazemos contém uma concepção do mundo, mas é também uma nova realidade. Esse é o porque de termos esse extremo privilégio mas, ao mesmo tempo, a grande responsabilidade de sermos artistas. Podemos aferir mudanças com nossas ideias, nosso trabalho. E quando o trabalho é bem sucedido, ele penetra no mundo da cultura, da sociedade, e produz mudança. (JAAR *apud* DORA LONGO BAHIA, 2020)

Jaar certamente tem consciência do limitado poder de suas ações, mas não cessa de tentar nos alertar para o que ocorre de mais ignóbil sob nossos olhos. Sigamos suas pistas, nem que seja apenas para contestá-las.

NOTAS

1. O Fundo de Arte Pública foi criado em 1977 e desde então patrocinou mais de 500 mostras e projetos individuais de artistas para serem exibidos em diferentes espaços públicos da cidade de Nova York. Para maiores informações, ver: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/>.

2. Em Magritte, afirma Foucault, o texto nomeia "o que, evidentemente, não tem necessidade de sê-lo (a forma é por demais conhecida; a palavra, por demais familiar). E eis que, no momento em que deveria dar o nome, o faz negando que seja ele" (FOUCAULT, 2012, p. 26).

3. Jaar escreve com frequência sobre seu próprio trabalho e já concedeu diversas entrevistas à mídia impressa ou digital, em que responde de modo similar aos mesmos temas: a relação entre arte e política; a conexão entre ética e estética em seu trabalho, seu processo de criação, a escolha de seus temas, entre outros. Em 2017 foi lançado o documentário *JAAR, el lamento de las imágenes*, dirigido Paula Rodríguez e produzido por Paola Castillo, que aborda de modo extensivo a trajetória do artista e comenta sobre suas obras.

4. Jaar também participou da 1ª Bienal do Mercosul, realizada em 1997 sob curadoria de Frederico Moraes, em sua vertente cartográfica, que reunia os artistas que, "partindo do território que é seu, buscam reescrever uma história de seu país e de seu continente" (MORAIS, 1997). Cabe registrar que a 10ª edição da bienal buscava retomar a vocação histórica do evento, ao priorizar novamente a arte produzida nos países da América Latina.

5. Ver, a este respeito, o vídeo *Alfredo Jaar's A Logo for America in Piccadilly Circus*, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=lb8NxRrfzFc>.

6. Foi a primeira vez que um artista latino-americano foi convidado a participar do Aperto da Bienal de Veneza. Jaar declara que é grato a Achille Bonito Oliva e Thomas Sokolowski pelo convite, o qual transformou sua carreira e sua vida.

7. *Os olhos de Gutete Emerita* e *O silêncio de Nduwayezu* são os títulos de duas instalações

de Jaar relacionadas ao projeto Ruanda e que devem ser vistas em uma sala escura. Compõem-se de uma mesa de luz na qual se encontram lupas e 1.000.000 de *slides* com uma única imagem: os olhos de Emerita ou de Nduwayezu, a depender da obra. As instalações também contam com um texto de parede luminoso com os dizeres: "Eu me lembro de seus olhos. Os olhos de Gutete Emerita", no primeiro caso, e "Nunca me esquecerei de seu silêncio. O silêncio de Nduwayezu", no segundo. A quantidade de *slides* sobre a mesa corresponde ao número estimado de vidas perdidas no conflito.

8. Certamente uma das imagens mais conhecidas (ou mais reproduzidas) sobre o tema é o desenho de Joaquín Torres-García *El Norte es el sur*, no qual ele inverte a posição do mapa do continente sul-americano, colocando o norte no lugar do sul. Realizado, em 1935, quando Torres-García retornou a seu país de origem (Uruguai) após residir por mais de 40 anos na Europa e nos Estados Unidos, esta obra antológica nos leva pensar, entre outras questões, em "como potencializar o sul do continente como polo centrípeto de produção e trocas artísticas, no contrafluxo das correntes migratórias locais e das estruturas de poder" (FREIRE, 2015, p. 36).

9. As definições constam do Grande Dicionário Houaiss, versão *on-line*: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#0

10. Esta frase, tristemente célebre, foi diversas vezes contestada, em diferentes domínios. Em 1997, no texto de apresentação da primeira Bienal do Mercosul, Frederico Moraes reproduz esta afirmação para rechaçá-la, apresentando uma extensa lista artistas e intelectuais que aqui atuaram e de teorias artísticas por eles produzidas.

11. Sobre o Brasil ele considera que o conceito de América/americano "não assumiu papel central no processo de libertação. [...] Depois da independência, os termos Brasil e brasileiro consolidaram-se rapidamente, ficando América como uma referência continental muito genérica, e americano como um conceito que ainda mais raramente se aplicava ao brasileiro (FERES Jr., 2008, p. 26-27).

12. O autor observa que os indígenas e sobretudo os negros foram alijados desse processo histórico de construção de identidades políticas alternativas no Novo Mundo.

13. Cabe lembrar que "somente no século XIX, os Estados Unidos anexaram metade do território do México, patrocinaram oficialmente a pirataria na América Central [...], interferiram em uma guerra entre Chile e Peru e forçaram a arbitragem de uma disputa de fronteiras entre Venezuela e Grã-Bretanha onde os representantes venezuelanos não foram sequer incluídos na mesa de negociação. Ao fim daquele século, os americanos provocaram a guerra contra a Espanha e, como espólio de sua vitória, apropriaram-se das colônias espanholas restantes" (FERES Jr., 2005, p. 59). Ressalte-se ainda a anexação da Flórida, em 1819.

14. Ver também, a este respeito, o estudo de Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, publicado em 2007.

15. Trata-se do título de uma mostra organizada por Freire no Museu de Arte Contemporânea da USP em 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CATTANI, Icleia. Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitica. In BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica. **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA e Imprensa Oficial, 2007, pp. 189-197.

COSTA, Luiz Cláudio. Atlas ou Arquivo? A arte de inventário na América Latina. **Anais do 25º Encontro Nacional da Anpap: Subjetividades, utopias e fabulações**. Porto Alegre, 2016, pp. 2136-2144.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Para além das representações convencionais: a ideia de arte latino-americana em debate. **Pós: revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFGM**, 2017, vol. 7, n. 13, pp. 124-144.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Desfazendo fronteiras e rompendo barreiras: a representação cartográfica na arte contemporânea. **Porto Arte. Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre, PPGAV-UFRGS, vol. 24, n. 42, 2019.

DE DIEGO, Estrella. **Contra el mapa**. Disturbios de la geografía colonial de Occidente. Madri, Ediciones Siruela, 2008.

DORA LONGO BAHIA ENTREVISTA ALFREDO JAAR, **Revista Select**, 2020.

Disponível em: <https://www.select.art.br/dora-longo-bahia-entrevista-alfredo-jaar/>.

FERES Jr., João. **A história do conceito de "Latin America" nos Estados Unidos**. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

FERES Jr., João. O conceito de América: conceito básico ou contra-conceito? **Jarbuch für Geshichte Lateinamerikas**, January 2008.

FERES Jr., João. Representando *Latin America* por meio da arte pré-colombiana. In ASCENSO, João Gabriel da Silva; CASTRO, Fernando Luis Vale (orgs.). **Raça - trajetórias de um conceito**. Histórias do discurso racial na América Latina. Rio de Janeiro: Ponteio, 2015, pp. 229-267.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo** / trad. Jorge Coli. 3ª ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.

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

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

HARLEY, Bryan. Mapas, saber e poder. **Confins**, n. 5, 2009, pp. 1-23.

JAAR, Alfredo. The Rwanda Project. **Art21**. s/d. Disponível em: <https://art21>.

org/read/alfredo-jaar-the-rwanda-project/

JAAR, Alfredo. Notes on Venezia Venezia, Maio 2013. Disponível em: https://alfredojaar.net/venezia2013-press/pdf/note/Jaar_NotesOnVeneziaVenezia_05.25.2013.pdf

JAAR, Alfredo. Alfredo Jaar's A Logo for America in Piccadilly Circus, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=lb8NxRrfzFc>

MELENDI, Maria Angélica. Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção. **Revista do Instituto Arte das Américas**, Belo Horizonte, ano 2, vol. 1, 2004.

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

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In **Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997, pp. 12-20.

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

RODRIGUEZ, Joaquin Barriendos. **La idea del arte latinoamericano**. Estudos

globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos. Tese (Facultat de Geografia I Història), Universitat de Barcelona, 2013.

SAN MARTÍN, Florencia. Temporalidade descolonial em *The Kissinger Project* de Alfredo Jaar. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 21, n. 35, jan./jun. 2020, pp. 196-234.

SOBRE A AUTORA

Maria de Fátima Morethy Couto é Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Professora Livre-Docente do Instituto de Artes da Unicamp, pesquisadora do CNPq. Autora do livro *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960* (Ed. Unicamp, 2004) e coautora/organizadora dos livros *ABCdaire Cézanne* (Flammarion, 1995), *Instituições da Arte* (Zouk, 2012), *Espaços da arte contemporânea* (Alameda, 2013), *História das artes em exposições: modos de ver e de exhibir no Brasil*, *Histórias da arte em coleções* (Riobooks, 2016) e *Histórias da arte em museus* (Riobooks, 2020).

Artigo recebido em
16 de junho de 2021