



**GT - 01**

## **12. OLHANDO A AMÉRICA LATINA: A RELAÇÃO CENTRO-PERIFERIA NAS FEIRAS DE ARTE**

*Sylvia Werneck\**

### **Resumo**

A globalização favoreceu sobremaneira o intercâmbio entre países. Nas artes visuais, mostras e feiras tendem a abrigar uma produção geograficamente mais diversificada, enquanto a crítica se debruça sobre artistas que, outrora, não faziam parte do “mapa cultural” do mundo dito “civilizado”, leia-se, aquele dos países mais desenvolvidos.

Por outro lado, a forma como a crítica vê essa produção varia segundo diversos fatores, entre os quais a nacionalidade dos autores. Ao tratarem do mesmo tema (no caso, a arte latino-americana), críticos de países “centrais” tendem a adotar uma postura permeada pela fascinação frente ao que consideram exótico, até primitivo. Já críticos “periféricos” esforçam-se em provar que a arte de seus países é universal. Entretanto, nas feiras internacionais, atreladas a interesses financeiros, os pólos adotam uma postura diferente, mais afinada entre si.

**Palavras-chave:** América Latina; feiras de arte; civilização; periferia

### **Abstract**

Globalization favors the interchange between different places. In visual arts, shows and fairs tend to shelter the production of more countries, whereas the critique approaches works by artists who were not previously part of the “cultural map” of the so-called civilized world, that is, the more developed countries.

At the same time, the way the critique sees such production varies according to several factors, among which the origin of authors. Thus, while dealing with the same topic – in this case Latin American art –, critics from “central” countries tend to adopt a position permeated by fascination before what they consider to be exotic, even primitive. “Peripheral” critics struggle to prove that their countries’ art is universal. However, at international fairs, due to financial interests, those poles assume a different position, more similar to one another.

**Keywords:** Latin America; art fairs; civilization; periphery

\* Mestre em Estética e História da Arte pelo PGEHA-USP e doutoranda em Integração da América Latina pelo PROLAM-USP.



## América Latina, Globalização e Cultura

Uma das recentes utopias a cair por terra, a de um mundo mais igualitário à luz da nova configuração mundial, intensificada nas últimas décadas, alterou a dinâmica da vida e da arte. A globalização promoveu o intercâmbio e decorrente diluição de fronteiras. Conseqüentemente, mostras e feiras de arte tendem a abrigar a produção de mais países, enquanto a crítica aborda a obra de artistas que, outrora, não faziam parte do “mapa cultural” do mundo dito civilizado, ou seja, dos países mais desenvolvidos economicamente.

Por outro lado, o olhar da crítica sobre a produção condiciona-se a inúmeros critérios, entre eles a origem dos autores – pode-se dizer que ela é, simultaneamente, internacional e local. Vivemos tempos universalizantes, mas certas características permanecem inalteradas; à força dos fatos, constatamos a impossibilidade de um intercâmbio real e mais equilibrado. As raízes culturais dos teóricos emolduram-lhe, em certa medida, as reflexões, o que se evidencia em suas abordagens sobre obras e artistas.

Assim, ao tratarem do mesmo tema – no caso a arte latino-americana – críticos de países “centrais” tendem a adotar uma postura em que sobressai certa fascinação frente ao que consideram exótico e até primitivo. Enquanto isso, seus pares de países “periféricos”

esforçam-se em provar que a arte que produzem é universal, não devendo nada à gestada nos centros consagrados de cultura. Entretanto, nas feiras internacionais de arte, onde prevalecem interesses declaradamente financeiros, os pólos adotam uma postura ligeiramente diferente – mais afinada entre si.

Na cultura, ainda hoje constata-se uma visão, por parte dos países do hemisfério norte, marcada pelo viés da alteridade. A América Latina ainda é vista como palco de manifestações artísticas movidas pela paixão, engajamento político e violência. Exemplo é a exposição em Milão, em 2009, batizada “Américas Latinas – las fatigas del querer”. A seleção incluiu nomes relevantes da região. O problema aparece quando deparamos com a divisão adotada, em núcleos (sangue, morte, alma, natureza e cidade) e com a apresentação do curador:

A arte contemporânea latino-americana é uma das mais interessantes realidades do panorama artístico internacional: a difícil situação político-econômica do continente sul-americano gerou pulsões e paixões artísticas extremamente densas. No mais, trata-se de uma arte política, de rebeliões e de revoluções. Uma arte forte, como ainda rima forte na América Latina a memória da conquista e da evangelização européia, e violenta como violentos foram os costumes sanguinários dos povos indígenas pré-colombianos. Uma arte contemporânea tendencialmente barroca, filha de uma mentalidade complexa e de uma cultura de osmose: que traz as tradições indígenas e a ocidental-européia.<sup>1</sup>



## América Latina, Globalização e Cultura

Ora, por este ponto de vista, o que caracterizaria a produção de hoje seria o confronto primordial do século XVI, no qual o “trauma” da conquista teria moldado o caráter de todas as gerações seguintes – uma arte violenta porque violentos eram os povos nativos. Philippe Daverio, o curador, traça uma linha direta entre o ontem e o hoje, desconsiderando cinco séculos de história e homogeneizando a trajetória de dezenas de países de distintas culturas e etnias. Importante frisar que o Brasil, por exemplo, não sofreu tal trauma; não foi conquistado e, sim, colonizado.

Daí se delineia um percurso alternativo ao de seus vizinhos. O texto parece reafirmar quão primitivos são os latino-americanos aos olhos do mundo tido como civilizado. É fato que, adiante, Daverio afirma não ser possível conceber uma arte pan-latino-americana, mas a seleção, baseada em discursos fortes e, adjetiva ele, “barrocos”, acaba por nivelar a produção pelo viés do excesso, ignorando tantas outras vertentes da produção atual, muitas tributárias do concretismo.

Uma das questões que ganharam destaque no final do século XX, no bojo do processo de globalização, foi a da busca e afirmação da identidade. Diferentemente de épocas anteriores, quando laços familiares, religião, Estado e fronteiras ditavam os limites das vidas das pessoas, agora tudo é mais fluido;

fronteiras e distâncias são facilmente eliminadas pelos meios de comunicação de alta tecnologia e transportes mais rápidos e baratos, permitindo contatos e deslocamentos maiores e mais velozes. O alcance transnacional de grandes corporações também contribui para um fluxo migratório mais intenso.

Neste cenário, a própria definição do termo identidade permite múltiplas interpretações. Stuart Hall (2005) define a identidade do sujeito pós-moderno como desprovida de caráter fixo ou unificado; uma “celebração móvel”, definida mais pela história do que pela biologia. Hall descreve as culturas nacionais como comunidades imaginadas, baseadas na representação ou, até mesmo, na ficção. “Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2005, p. 50).

No caso da América Latina, há uma sobreposição de unidades forjadas pela força ou influência – primeiro a dominação bélica regional, por parte dos incas, maias e astecas, sobre culturas militarmente inferiores: depois, a dos conquistadores espanhóis sobre os incas, maias e astecas. Em qualquer caso, não se poderia falar de uma identidade única, mas de várias.

Samuel Huntington, por sua vez,



## América Latina, Globalização e Cultura

abordando a nova configuração mundial estabelecida a partir do colapso dos regimes socialistas no leste europeu, observava:

No mundo pós-Guerra Fria, as distinções mais importantes entre os povos não são ideológicas, políticas ou econômicas. Elas são culturais. Os povos e as nações estão tentando responder à pergunta mais elementar que os seres humanos podem encarar: quem somos nós? E estão respondendo a essa pergunta da maneira pela qual tradicionalmente a responderam – fazendo referência às coisas que mais lhe importam. As pessoas se definem em termos de antepassados, religião, idioma, história, valores, costumes e instituições. (...) Nós só sabemos quem somos quando sabemos quem não somos e, muitas vezes, quando sabemos contra quem estamos (HUNTINGTON, 1997, p. 50).

Em 2007, São Paulo recebeu o XLI Congresso da AICA. Na pauta, com destaque, a globalização e suas consequências. Mais especificamente, as relações entre “centro” e “periferia” e as discrepâncias de natureza artística daí advindas. Não obstante o esforço do “centro” em incluir no circuito internacional a produção de países menos privilegiados, ainda predomina uma visão viciada pelo conceito de exotismo. A arte “periférica” ainda é colocada nas mostras internacionais sob a égide da alteridade.

Do evento participaram teóricos de quase todo o mundo, sobretudo hispano-americanos, que discutiram sobre o sistema de arte em seus países. Claramente, os palestrantes do “centro”

abordaram aspectos organizacionais do sistema, ao passo que os “periféricos” concentraram-se nas dificuldades enfrentadas por suas instituições e em como se está desenvolvendo a inserção de suas manifestações artísticas em circuitos internacionais.

Nas conferências dos críticos europeus, notou-se um otimismo maior com relação à inclusão da chamada “periferia” cultural, evidenciado pela crescente inserção de representantes asiáticos, africanos e sul-americanos em mostras internacionais. Entre os teóricos sul e hispano-americanos prevaleceu o ceticismo, reverberado na conferência da pesquisadora grega Angélica Sachini, *“Brave New Art World: Establishing Contemporary Art as an Institution”*: “somos exóticos, mas não exóticos o suficiente” (sic), referindo-se à visibilidade quase nula da arte contemporânea grega. Por outro lado, um curador europeu, cujo nome preservo, expressou (informalmente) quanto à fala da mexicana Argelia Castillo, a respeito da globalização, uma opinião que parece perpassar, sub-repeticamente, o pensamento do “centro”. Esta lhe havia dado a impressão de que a ditadura “batesse à porta”. Sob tal olhar, mais otimista, como costuma ser a visão do “centro”, o mundo de hoje é, ou esforça-se em ser, inclusivo e, na medida do possível, igualitário.

É fato que a crítica internacional



## América Latina, Globalização e Cultura

tem demonstrado um interesse maior em promover a integração entre diversas manifestações artísticas. Tem crescido a diversidade apresentada em mostras internacionais, como as Bienais de Veneza e São Paulo, a Documenta e, mais recentemente, a Bienal do Mercosul. Esta vem contando com uma participação crescente de países externos à América do Sul.

Examinemos a palestra do antropólogo Néstor García Canclini, no congresso da AICA, “Geopolítica del arte y controversias interculturales”. Sobre o fluxo centro-periferia, Canclini parece compartilhar do ponto de vista “periférico”: os países centrais tendem a louvar o caráter local das culturas periféricas, mas preponderantemente sob o estigma do exotismo. Cita, por exemplo, grandes mostras, como a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza, nas quais a crítica esforça-se em exaltar o caráter regional dos artistas da “periferia”.

Si se analiza a artistas nacidos en Francia, Gran Bretaña o Alemania, no se les pide el pasaporte ni se espera que representen su cultura local. En cambio, si un país “no central” es invitado a un acontecimiento global, como ocurrió en la feria de ARCO en Madrid, en 2005, se dedican artículos en catálogos y revistas a valorar si sus artistas representan los estereotipos de la mexicanidad.<sup>2</sup>

Canclini menciona o caso de Frida Kahlo. Reexaminada à luz da contemporaneidade, transformou-se em ícone pop - sua visibilidade superou a de seu

marido, Diego Rivera. Nos últimos anos, qualquer mostra da pintora conta com um arsenal de objetos não-artísticos que apresentam a mulher por trás da artista, aproximando-a do público à força da compaixão por sua existência sofrida. Sua mexicanidade é explorada até as últimas conseqüências e colocada a serviço do consumo através de souvenirs vendidos nas indefectíveis lojinhas de museus.

O curador e crítico paraguaio Ticio Escobar defende um olhar mais acurado e particularizado sobre as diferentes manifestações artísticas do continente, mas evitando-se reforçar o caráter exótico que lhes é atribuído desde fora. A respeito da tão comum homogeneização da arte latino-americana, diz:

(...) hablar de ‘arte latinoamericano’ puede ser útil para nombrar no una esencia sino una sección, arbitrariamente recortada por alguna conveniencia histórica o política, por comodidad metodológica, por tradición o nostalgia. Mientras el concepto sea fecundo, es válido: sirve para afirmar posiciones comunes, explicar y confrontar tramos de una memoria indudablemente compartida, reforzar proyectos regionales, acompañar programas de integración transnacional (Mercosur, TLC, etc.). Sirve, quizá, como horizonte de otros conceptos a mucho costo conquistados: conceptos que, en clave de posiciones de poder, explican particularidades y defienden diferencias. Conceptos que nombran el lugar de lo periférico y cuestionan las radiaciones poscoloniales del centro<sup>3</sup>.

Assim como Canclini, Escobar acredita que o crescente intercâmbio de



## América Latina, Globalização e Cultura

idéias contribui para uma hibridização de culturas, resultando em novas manifestações que constituem uma via nova, de mão dupla. No texto “a propósito de un arte híbrido o intercultural<sup>4</sup>, ele batiza o movimento de transculturação<sup>5</sup>. E frisa a diferença entre este caminho e os outros dois: o primeiro, de asfixia da cultura dominada, o segundo, de resistência. Alerta ainda para a tendência do multiculturalismo norte-americano de enxergar acriticamente a emergência simultânea de culturas locais, cuja indiferenciação (a seus olhos) daria o tom do pós-moderno latino-americano, recebendo o carimbo do novo “exótico marginal”.

Muitos outros profissionais e pesquisadores da arte latino-americanos, como Gerardo Mosquera, Teixeira Coelho, Ana Leticia Fialho e Gabriel Peluffo Linari (apenas para citar alguns) discutem e problematizam a questão da relação centro/periferia e como esta afeta a América Latina.

Exceção à regra da visão homogeneizante, o suíço Harald Szeemann, tido como pioneiro dos curadores independentes, trabalhou apenas uma vez especificamente com a produção latino-americana, mas cultivou uma postura de inclusão da diversidade que, acredito, acabaria por levá-lo a conhecer mais de perto a arte da região. Dizia Szeemann que o que lhe interessava não era a origem ou o tempo de carreira do artista,

mas a intensidade do trabalho. Assim, é possível inferir que a apregoada paixão na produção artística do continente acabaria por atraí-lo. Curador-geral da Bienal de Veneza em duas ocasiões (1999 e 2001), sua seleção de artistas para a segunda mostra apresentou um número significativamente maior de artistas latino-americanos (8) em relação à primeira, onde só figurava a dupla brasileiro-suíça Dias e Riedweg. Segue-se uma breve análise da apresentação elaborada para a edição de 2001, “*Plateau of Humankind*”<sup>6</sup>.

Como o nome indica, a inclusão era um dos pontos fortes no desenho da mostra, em cujo bojo nota-se uma clara preocupação em expor trabalhos que abordassem problemas externos à realidade europeia. Entretanto, o recorte de Szeemann privilegiava obras que retratavam as mazelas típicas do Terceiro Mundo: AIDS entre as crianças da África do Sul, conseqüências de abortos clandestinos, desencontro entre métodos educacionais adotados na Índia e sua fraca reverberação nos alunos. Nenhuma dessas obras se furta a reafirmar o Sul estereotipado como conjunto de rincões problemáticos, de cuja adversidade surge a força que rege a criatividade.

Um crítico famoso por sua visão menos “viciada” sobre a arte latino-americana é o britânico Guy Brett. Nos anos 60, Brett conheceu os primeiros artistas brasileiros a alcançarem projeção



## América Latina, Globalização e Cultura

internacional. Aprofundando-se na arte da região, passou a dedicar-se à análise da obra de artistas de outros países do continente, expressa em diversos livros e artigos.

É grave o problema para o artista da América Latina que, além de ver-se obrigado a resistir à marginalização, tem de possuir um discurso internacional sem perder o sentido da própria identidade e, ainda por cima, evitar uma maior marginalização das culturas. O certo, talvez, fosse reconhecer não a impossibilidade de ter-se uma “solução” única, mas múltiplas maneiras de colocar o problema na abordagem da arte (Brett, 1997, p.300)

A compreensão de Guy Brett é rara, principalmente em um teórico exógeno à região. Para Aracy Amaral, o “segredo” do crítico londrino é ser casado com uma chilena. Pode ser que isto tenha algum peso, mas não explica por que alguns críticos são mais abertos ao novo que outros.

Os exemplos de crítica tratados aqui evidenciam a diferença existente nas concepções de arte do “centro” e da “periferia”. Porém, o texto de Canclini foi escrito para um evento de discussão da crítica em si, os extratos de Escobar tratam de mostras e ensaios sobre cultura, Szeemann conceitua a linha curatorial para uma bienal específica, e a citação de Brett integra um livro publicado por ocasião de uma retrospectiva de arte latino-americana. São considerações acerca do sistema e de obras analisadas em con-

textos específicos, porém de ordem conceitual e curatorial. Nenhum deles trata de questões mercadológicas.

Quando é este o caso, como por exemplo, as discussões e debates realizados em feiras de arte, nas quais o mercado está por trás dos eventos, a postura dos teóricos ‘não-centrais’ muda ligeiramente. O usual sentimento de incompreensão por parte da crítica internacional é substituído por uma atitude mais segura da maturidade de sua produção.

Tradicionalmente, os formatos de bienal e de feira são bastante diferentes. A bienal deve mostrar a arte por si só, dentro de um recorte curatorial e cujo público compreende, em sua maioria, conhecedores, apreciadores, críticos e artistas, para quem a mostra serve como legitimação dos trabalhos expostos no circuito restrito da “alta” arte. A feira pode receber este mesmo perfil de visitantes, mas agregará ao grupo o colecionador, o investidor e a celebridade. Alguns membros destes grupos são também conhecedores, mas há também aqueles que compram motivados pela exposição midiática que cerca o evento. É curioso ver a página de fotos do site da SP Arte – não se vê uma única obra, apenas fotos dos famosos que a visitaram.

O que estes dois tipos de evento têm em comum, acima de tudo, é a exibição de obras. Entretanto, a bienal terá



## América Latina, Globalização e Cultura

sua seleção definida por uma curadoria, a fim de oferecer uma dada leitura da exposição. As obras estarão inseridas em uma narrativa que as valoriza ora como trabalhos isolados, ora como partes do todo daquela edição.

Pode-se dizer que o “público-alvo” da bienal são os críticos, os que escreverão sobre as intenções e resultados obtidos pelo curador. É vital que a mostra cause repercussão e ganhe espaço no meio especializado. Visitantes são sempre bem-vindos, mas em última instância, é com os *connoisseurs* que o curador busca dialogar. Para tanto, organizam-se também debates, mesas-redondas, palestras e publicações para que um número cada vez maior de estudiosos possa enriquecer o evento.

As feiras têm um propósito mais direto e imediato – a venda. A participação das obras se dá por via indireta, pois são as galerias que se exibem no espaço do evento. Cada feira tem sua “especialização”: trabalhos de jovens artistas, jovens galerias, trabalhos de grande escala ou o contrário, inovação ou tradição, arte nacional ou internacional, suportes físicos ou virtuais, etc. Mas perpassa uma dinâmica mais ou menos comum a todas.

Claro é que quanto mais galerias participarem de uma feira, melhor será o resultado financeiro da mesma. Por

outro lado, é preciso ter um critério na escolha de participantes, é preciso atrair as galerias que conferirão ao evento a imagem almejada. Cada galeria paga pelo espaço que ocupará, mas muitas feiras (sobretudo as estreatantes) oferecem desconto, isenção de taxas ou regalias às galerias mais cobiçadas. Hoje, a maioria das feiras, como a ARCO Madrid, tem promovido uma espécie de curadoria de galerias. Os curadores convidados elegem as participantes dentro de uma determinada seção.

Recentemente tem havido uma aproximação de formato entre bienais e feiras. Estas vêm organizando programações paralelas, como performances, lançamentos de livros e, no caso da Frieze, projetos de artistas concebidos especialmente para a feira. A organização inglesa também promove, anualmente, um prêmio para jovens críticos. De modo geral, espelhando-se nas bienais, as feiras vêm investindo na organização de eventos paralelos, com a presença de críticos, curadores e artistas. As principais hoje abrigam discussões sobre temas que, em muitos casos, não têm qualquer relação com a feira e, sim, com o sistema da arte em si.

A Art Basel (Suíça) tem a seção Art Basel Conversations, a Frieze Art Fair (Londres), a Frieze Talks, a ARCO (Madrid) tem seu Foro de Expertos e a SP Arte (São Paulo), a Programação





## América Latina, Globalização e Cultura

Cultural.

Salta à vista o fato de a ARCO ser a feira que mais promoveu, até hoje, discussões sobre a inserção dos países periféricos no sistema global, no contexto das feiras como no das bienais. O fato de a Espanha, apesar de integrar a comunidade europeia, ser comumente considerada como uma espécie de “periferia do centro” talvez ajude a explicar essa maior preocupação com a inclusão da diversidade. Na edição de 2008, María Inés Rodríguez explicitou este interesse, escrevendo no catálogo: “Esta seleção quer apoiar o interesse da ARCO em converter-se em uma verdadeira porta aberta na Europa para as propostas de artistas da América Latina.”

Quanto aos artigos críticos publicados em jornais e revistas, permanece grande a diferença entre feiras e bienais. Talvez por se negarem a escrever opinativamente sobre eventos de cunho comercial, talvez porque o viés conceitual das feiras ainda é incipiente e transitório (cada obra comprada é imediatamente retirada do local e substituída por outra, alterando o conjunto original), o fato é que, ainda, os meios especializados oferecem artigos meramente descritivos sobre as feiras. Comuns são as fotos de celebridades nas colunas sociais e uma ou outra nota sobre a venda de determinada obra.

Já em época de bienal há uma pro-

fusão de opiniões em diversos meios e em variadas profundidades: escreve-se massivamente sobre o evento, a museografia, a monitoria, o conceito, e, acima de tudo, a curadoria. O tom é quase sempre crítico, podendo encaixar-se na máxima “se há bienal, sou contra”. Cada vez menos, é importante dizer, fala-se das obras.

Tomemos em consideração a aproximação crescente entre bienais e feiras. Veneza é um exemplo paradigmático – a vizinha Suíça organiza a Art Basel, não por acaso, sempre em junho, para aproveitar o fluxo de visitantes que chega da tradicional Bienal – críticos, curadores, marchands e colecionadores ansiosos pelo conforto e ar-condicionado que lhes serão proporcionados enquanto concluem os negócios que, muitas vezes, foram iniciados na Itália.

Elisa Hernando, para a revista espanhola *Lápiz*, em 2005, já destacava a dependência mútua entre os dois tipos de evento:

Em uma visão idealizada do mundo da arte, as feiras e bienais encarnariam dois pólos opostos, independentes entre si; entretanto, atualmente, a realidade do mercado nos indica que as exposições curadas de prestígio internacional, como a Bienal de Veneza, podem servir como um importante empurrão no *ranking* econômico e no volume de vendas dos artistas selecionados. Por outro lado, é verdade que o sucesso econômico de uma feira depende de muitos fatores, mas quando coincidem no tempo um evento do peso da Bienal com a feira de arte contemporânea mais importante do mundo, o resultado pode superar



## América Latina, Globalização e Cultura

todas as expectativas de mercado<sup>7</sup>.

Ricardo Resende, no catálogo da ARCO '07, apóia o estreitamento desta relação:

A arte pode ser um investimento financeiro, mas o que há que se explicar às pessoas é que o hábito de colecionar abre a porta para a interação com o mundo, com o novo, com as perturbadoras emoções que provoca essa incrível capacidade humana de criar e de atualizar-se através das formas de expressão artística. (RESENDE, 2007)

O Brasil tem hoje o exemplo mais escancarado de casamento entre feira e bienal – Heitor Martins, como presidente da Fundação Bienal de São Paulo, estende seu casamento com Fernanda Feitosa, organizadora da SP Arte, de sua casa para o Ibirapuera. Apesar de não existir impedimento legal para a situação, urge manter viva a vigilância sobre questões éticas.

Usualmente, consoante à análise precedente, os latino-americanos assumem uma postura mais queixosa da falta de compreensão demonstrada por seus pares europeus e norte-americanos em relação à produção em questão. Entretanto, quando há feira, o tom costuma ficar mais otimista.

Vejamos alguns comentários expressos por ocasião da ARCO '08, quando o Brasil foi homenageado. Moacir dos Anjos, um dos curadores que representa-

ram o país, destaca a arte brasileira como distinta da de outros países não hegemônicos. Esta seria “fruto da rearticulação permanente de genealogias nacionais e estrangeiras, o que lhe concede um caráter híbrido e muito mais amplo do que a visão usual que se possui dessa produção no exterior deixa entrever”.<sup>8</sup> Afirma ainda que a presença no evento é uma oportunidade para exibir a produção nacional desvinculada dos clichês usuais.

Por sua vez, Lisette Lagnado, em entrevista ao *artecapital.net* a respeito da ARCO '08, pontua:

A verdade é que a arte brasileira já frequenta Espanha há mais de dez anos e tem uma ótima recepção. Portanto, não vejo uma conquista especial nesse facto em si. Mesmo assim, reconheço que o Brasil está a receber um estatuto de “país” quando, antigamente, se expunha arte brasileira apenas em mostras latino-americanas, de ‘continente’.<sup>9</sup>

Em artigo para a revista *Bravo*, em 2007, Teixeira Coelho afirma ver a arte feita no Brasil totalmente inserida no sistema mundial, graças à sua recusa em colocar-se como “arte brasileira”, o que a integraria a uma duvidosa identidade latino-americana. Faz uma ressalva quanto à diferença nos valores alcançados pelas obras, que não estão à altura de sua repercussão, mas o texto prima pelo tom otimista:

Em suma, não é fantasia ou *wishful thinking*: a arte feita aqui agora está lá e



## América Latina, Globalização e Cultura

por toda parte. (...) Um expõe no Whitney; outra faz colecionadores estrangeiros esperarem na fila; uma terceira é convidada o tempo todo para toda parte; um quarto vende tudo que de seu é mostrado nas feiras e a ação *em rede* é uma realidade que faz circular, em cumplicidades, curadores e artistas jovens<sup>10</sup>.

A mais jovem das feiras, em São Paulo desde 2005, tem crescido consideravelmente e recebido cada vez mais galerias estrangeiras. Os comentários publicados ainda são tímidos, mas algumas opiniões (favoráveis) começam a despontar em revistas especializadas do continente, como a colombiana *Art Nexus*:

A SP Arte gerou trocas intensas e prolíficas entre os mercados de arte local e internacional. Durante esta edição, setenta e cinco por cento dos trabalhos em exibição tinham uma atualidade decisiva, e muitos foram criados expressamente para esse fim<sup>11</sup>.

Também notáveis foram os programas culturais da feira, com uma série de discussões apresentadas no auditório com bastante público, (...) bem como visitas de curadores, críticos de arte, historiadores, diretores de museu e colecionadores estrangeiros de prestígio<sup>12</sup>.

A ARCO Madrid mantém, há tempos, uma relação estreita com os teóricos latino-americanos. As demais vêm seguindo esta tendência e começam a convidar os mesmos para seus eventos, como participantes em mesas-redondas e palestras.

Em suma, há de fato um interesse crescente pela arte produzida na América

Latina, cuja presença em circuitos globais tem aumentado, ainda que o valor das obras permaneça muito aquém das cifras alcançadas por artistas europeus ou norte-americanos, como observa Ana Leticia Fialho<sup>13</sup>.

Os críticos centrais ainda demonstram pouca familiaridade na avaliação das reais intenções e motivações desta arte, causando frustração nos críticos periféricos. Já no contexto das feiras de arte, que têm participação mais ativa dos teóricos latino-americanos, o sentimento negativo perde força, substituído por uma atitude mais assertiva.

Temos então uma triangulação de abordagens teóricas sobre a arte produzida na América Latina: em um vértice, a crítica 'central', mostrando-se aberta e inclusiva; no segundo, a crítica latino-americana, apontando a falta de compreensão por parte da primeira e, finalmente, o terceiro vértice, onde se coloca a crítica latino-americana em feiras internacionais, quando se mostra mais segura da aceitação da arte de sua região em circuitos globais.

Se estas três atitudes irão aproximar-se e tornar-se mais afinadas, em um movimento análogo ao da aproximação entre feiras e bienais, o futuro dirá.





---

**Referências bibliográficas**

BRETT, Guy. *Um salto radical* in: ADES, Dawn. *Arte na América Latina – a era moderna, 1820-1980*. Catálogo de exposição São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

CANCLINI, Néstor García. *Geopolítica del arte y controversias culturales* in: *XLI AICA Congress*, 2007, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

ESCOBAR, Ticio. *A propósito de un arte híbrido o intercultural*. Disponível em <http://www.ticioescobar.com>

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUNTINGTON, Samuel. *O choque de civilizações - e a recomposição da ordem mundial*. São Paulo: Objetiva, 1997.

[www.ticioescobar.com](http://www.ticioescobar.com). Acesso em 02/04/2009

<sup>4</sup> Disponível em [www.ticioescobar.com](http://www.ticioescobar.com). Acesso em 03/04/2009

<sup>5</sup> O termo foi originalmente usado pelo antropólogo cubano Fernando Ortíz em 1947

<sup>6</sup> SZEEMAN, H. Texto do catálogo da 49ª Bienal de Veneza.

<sup>7</sup> Elisa Hernando “un vistazo al mercado” – *Lápiz* 251, 2005, p. 78.

<sup>8</sup> Entrevista disponível em [http://www.cultura.gov.br/brasil\\_arte\\_contemporanea/?page\\_id=521](http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=521)

<sup>9</sup> Entrevista a Lígia Afonso. Disponível em <http://artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=45>

<sup>10</sup> Teixeira Coelho, *Revista Bravo* nº 118, 2007, p.76.

<sup>11</sup> Claudia Laudanno, *Art Nexus* nº 66, 2007, p.124

<sup>12</sup> Idem, p.126.

<sup>13</sup> Ana Letícia Fialho defendeu tese de doutorado sobre a inserção da arte brasileira no circuito global em 2006.

**Notas**

<sup>1</sup> Texto de apresentação da mostra, disponível em: <http://no-miedo.blogspot.com/2009/04/americas-latinas-las-fatigas-del-querer.html>. Acesso em 02/04/2009. Tradução minha.

<sup>2</sup> CANCLINI, N. G. Texto de conferência proferida no XLI AICA Congress, f. 10.

<sup>3</sup> “Arte latinoamericano em jaque” – versão resumida de artigo incluído em *El arte en los tiempos globales: tres textos sobre arte latinoamericano*. Edit. D. Bosco/Ñanduti. Asunción, 1997. disponível em