

Não é este o espaço para se aprofundar nessas discussões, mas há uns poucos aspectos que seria útil lembrar. Figuras como Fernand Braudel, integrante da Escola dos Annales, deslocaram do grupo social o protagonismo que tinha o indivíduo, de tal forma que, à narrativa linear, lhe opõem, segundo palavras de Braudel, “a duração social, estes tempos múltiplos e contraditórios da vida dos homens que não são unicamente a substância do passado, mas a matéria da vida social atual”.¹ Há uma multiplicidade de tempos que coexistem e os protagonistas deixam de ser seres identificáveis para dar lugar a entidades anônimas como as classes sociais ou as mentalidades. Pensadores como Foucault se viram influenciados por tais pontos de vista, já que quando ele fala de arqueologia ou genealogia, há um certo parentesco com a história das mentalidades, apesar de sua crítica do excesso de ênfase que lhe atribuíam os historiadores dos Annales à noção de continuidade.²

A visão da história como um processo linear é questionada, portanto, não apenas por seus próprios teóricos, mas também pela filosofia. O fim da historicidade ao qual Vattimo alude insiste na dissolução da ideia de história como um processo unitário, dada a multiplicidade e dispersão das histórias. A ideia de progresso, sem interrupção para um objetivo previsível, uma meta que varia com referência de tempo, uma proposta moderna, era de forte caráter ideológico, o que mostrou sua ineficácia e legitimou a existência de várias histórias que acontecem em tempos paralelos.³

O que também provoca a crise é a noção moderna do novo como melhor, como um valor em si, a qual também implica a ideia de progresso. Para Walter Benjamin, o *continuum* do pensamento histórico a partir da perspectiva dos setores dominantes difere daquele dos oprimidos. Para estes, a corrente era descontinuidade e nunca o tempo passara homoganeamente como citado em sua tese (fragmento VI); Benjamin usa a metáfora sugerida pela gravura *Angelus Novus*, de Paul Klee, para afirmar:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força, que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.⁴

O que Benjamin questiona é uma noção central da filosofia burguesa da história: fé no progresso, para se opor à ideia de catástrofe. O progresso como elemento regulador de qualquer projeto na modernidade é posto em questão. E como ele próprio afirma em uma nota do rascunho: a catástrofe é o progresso, o progresso, a catástrofe. De

fato, isso constitui para Benjamin o verdadeiro *continuum* da história,⁵ tornando-se, nas palavras de Habermas, “contra a idéia de um tempo homogêneo e vazio, cheio da fé obtusa no progresso”.⁶

2. Particularidades da história da arte

A história da arte como uma disciplina específica nos apresenta um problema adicional em relação ao tema do tempo. Enquanto para as outras áreas do conhecimento histórico, o objeto como tal deixou de existir e os fatos que manipula carecem de matéria física,⁷ tanto a história da arte quanto a da arquitetura oferecem a possibilidade de contato com o mesmo objeto de estudo, quer dizer, há um suporte físico. Esse elemento de análise possui uma permanência no tempo, existe e atua desde a sua criação até a atualidade. Seu exame não termina com a análise das circunstâncias históricas em que se criou, pois permanece pelo seu valor artístico. A obra tem então uma qualidade atemporal, sem perder sua condição de fato plástico surgido em circunstâncias históricas determinadas”.⁸ Não podemos esquecer que o artista faz parte da sociedade em que vive e que os objetos que cria constituem um ponto de ligação com as outras linguagens da cultura de seu tempo. Essa dupla temporalidade exige que o historiador da arte traga a obra ao presente, permitindo abordá-la a partir do aqui e agora.

3. O que acontece na América Latina?⁹

As décadas de 1960-1970 marcaram, na América Latina, uma etapa-chave na reflexão histórico-crítica. Figuras como Juan Acha, Marta Traba, Damián Bayón, Aracy Amaral, Mirko Lauer, Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Néstor García Canclini, entre outros, elaboram propostas nas quais, a partir de diversas perspectivas demonstram certas preocupações que se repetiam como seu conteúdo anti-imperialista e sua insistência em uma afirmação de uma cultura latino-americana oposta à tradicional dominação da Europa e dos Estados Unidos da América.¹⁰ Marta Traba publicou, em 1961, “A nova pintura na América Latina”, em uma primeira tentativa de se aproximar da arte da região como um todo. Damián Bayón foi outro dos que também tentou dar visões globais sobre a arte latino-americana, e em seu livro *Aventura plástica de Hispano-américa* (1974) aponta, a partir do prólogo, que seu critério de análise será fazer um *tour* pelos países que considera mais significativos para a arte da região, arrematando naqueles artistas que eram, em sua opinião, faróis orientadores na arte latino-americana.

Juan Acha, por sua vez, insistia na necessidade de criar teoria... Em sua opinião, o crítico devia superar o papel de conhecedor para tornar-se um criador de reflexões estéticas. Criticava o papel que estava desempenhando a história da arte, pois depois de ter sido elemento orientador para a análise das obras, havia se tornado uma referência reiterativa ao passado, sem criar ferramentas teóricas que lhe permitiriam conceitualizar as novas experiências artísticas. A partir de diversas perspectivas, todos eles reagiram contra os olhares poéticos que caracterizaram algumas análises da arte da região. Um tema que surge como preocupação central é o da reformulação do conceito de identidade. Entre as controvérsias desatadas, a

posição de Frederico Moraes foi das mais enfáticas em criticar o que ele chamava o perigo de cair na “identidade neurótica¹¹” que, em vias de excessos generalizadores, desconhecia o caráter plural e multifacetado de um continente marcado por experiências tão diversas.

Os debates realizados colocaram em manifesto os conceitos arraigados que entravam em crise. Começa a se considerar uma preocupação especial em conceber a arte de nossos países em toda a sua complexidade, evitando generalizações estereotipadas. Em um processo de longo prazo, se foram dando passos progressivos rumo ao questionamento da ideia, herdada da segunda pós-guerra, que associava modernidade com homogeneidade. O questionamento de valores trouxe consigo uma nova axiologia na qual a arte, longe de se marginalizar, assume um papel mais ativo. E no momento das redefinições, a separação de um receituário ideológico e estético, que se afirmava na existência de modelos homogeneizadores, abriu o caminho para novas pesquisas.

A partir da perspectiva latino-americana, se discute a noção de linguagem artística internacional, já que ela é vista como associada em excesso com a ideia da corrente principal ligada à abertura de portas em certos âmbitos elitistas, ao sucesso no mercado e em geral a uma crescente separação de sua própria realidade. Tudo isso, longe de permitir a construção de um espaço independente e reconhecível, faz gerar um excesso de dependência dos centros culturais e de seus supostos valores universais. Frear posturas colonialistas implica propor uma autonomia cultural que permita a criação de uma arte, afastada tanto das falsas internacionalizações como de perigosos chauvinismos. Uma das propostas mais radicais nesse sentido foi “a cultura da resistência” formulada por Marta Traba.¹²

Nos vários eventos ocorridos naquelas décadas, a questão da dependência ocupou um espaço substancial nas discussões. Criticou-se a apropriação do passado feita de uma perspectiva que procurava recuperar nacionalidades oprimidas, com base em representações de mitos pré-colombianos ou africanos, descrito como formas de “arte fantástica” ou, usando o termo literário, “realismo mágico”, situações que faziam ver a região como o reino do bom selvagem.

Critica-se também a arte considerada como um espaço de militância política, tradição fundada pelo muralismo mexicano. Daí a dureza do julgamento de Rufino Tamayo sobre o muralismo: “Uma arte feita por revolucionários... mas não revolucionária, tanto foi assim, que agora a arte é completamente inexistente em meu país. Serviu como meio de propaganda e foi um instrumento usado pelos políticos porque se adequava ao seu jogo... Chamo de pintura ‘revolucionária’ essa que abre novos caminhos, não a que usa questões sociais ou políticas para ser chamada de revolucionária, porque o conteúdo plástico daquele pintar não significa nada”.¹³ E reivindica a ideia de que a identidade se traz consigo. Preocupava essa exigência permanente que o latino-americano se explicasse a si mesmo e em relação aos outros.

A ideia de ambiguidade como uma particularidade latino-americana está ganhando espaço. Existem modelos ocidentais que pesam para o artista da região, mas também há fortes influências locais. Juan Acha, por exemplo, argumentou: “Não é que estamos buscando nossa identidade, mas na busca da autoconsciência de nossa identidade, ou

seja, na procura de conceitos para entender nossa identidade, que não é europeia e nem do tipo ocidental, ou seja, unitária, mas bem plural”.¹⁴

Desde o início da década de 1980, as unidades de tempo histórico definidas a partir da Europa deixaram de ter validade universal e se questiona a transferência mecânica e comparativa de processos que, se cronologicamente podiam ser paralelos, respondiam a diferentes momentos culturais. Tratava-se de conceitos que tendo um determinado conteúdo na Europa, não podam ser transferidos, sem qualquer mediação, para a realidade latino-americana.

Ganha-se consciência de que o desenvolvimento de uma história baseada em um tempo evolutivo linear não deixa de ser uma construção historiográfica e é questionada a validade de que esse processo seja visto de uma única perspectiva. A história da arte latino-americana foi tradicionalmente construída a partir da cronologia, que pressupõe a existência de um tempo linear. Este conceito foi reforçado com a ideia de uma identidade comum que de alguma forma caracteriza “o latino-americano”.

Sem ignorar o significado do conceito de continuidade histórica, começou-se a pensar na sua existência complexa, nunca exclusivamente linear, e que permite leituras de diferentes perspectivas. Para Foucault, a história pré-marxista transformou a análise histórica em um discurso contínuo, concebendo o tempo de maneira totalizante e globalizante. Tenta-se, seguindo seu pensamento, recuperar a construção de continuidades na historiografia pelo estudo do que ele chama de articulações, pontos de flexão que são, em sua opinião, mais reais do que as continuidades que são impostas pelo historiador.¹⁵

A questão de como abordar o passado, o que recuperar dessas memórias, começou a causar uma crise na ideia de tempo proposta pela modernidade, já que nela o peso da história se volta para o futuro, para a novidade. O passado, visto como uma espécie de proclamação de fé no progresso, se tornava cada vez menos crível e a noção de uma memória que não fosse estática foi ganhando terreno.

O que fazer das artes plásticas com o nosso passado? Essa questão não era nova e o que se pode afirmar é que não há, sequer durante a euforia das vanguardas, a atitude de menosprezá-la. As supostas rupturas contundentes que a modernidade pretendeu estabelecer em relação ao passado não funcionaram na América Latina. Pelo contrário, esta tem sido uma referência constante para artistas. Não se trata de nostalgias fáceis, mas de refletir mantendo distância crítica e de trazer ao presente fatos que têm a ver com tópicos muito diversos. Daí essa atitude abertamente eclética que os artistas usam para se apropriar da história da arte, da arte popular, dos mitos ou dos meios eletrônicos... Dada a versatilidade que caracteriza o século XX, duplica-se a tendência de pegar emprestado e reciclar referentes que procedem das mais diversas vertentes estéticas. Parece existir, no ato de olhar para o passado e na construção de novos imaginários, a necessidade de assinalar que há tradições que estão vivas e que continuam interagindo, o que não impede de olhar e se apropriar de determinados elementos de visualidade que a arte contemporânea internacional traz.

Esse “maravilhoso laboratório de imagens¹⁶” que tem sido a América Latina se enriquece justamente pela diversidade de seus componentes. A necessidade de definir seu espaço, no que

globalmente se integrou como parte da arte ocidental, leva a essa inquietação documental, a um escrutinar o passado, seja como testemunho para incorporar uma base histórica ou arqueológica à pesquisa artística ou para usar a autobiografia como forma de se conectar com o coletivo, enfrentando, às vezes, a realidade com uma intransigência e uma crueza que rejeitam qualquer “aura mágica” na arte.

O conceito de pertencimento, de poder reconhecer um fundo cultural comum, foi se transformando numa ferramenta-chave para promover uma arte própria. Reconhecer a diferença, torna-se um conceito básico para afirmar a identidade. Não esqueçamos que o tema da identidade tem sido e é uma preocupação constante para o latino-americano. É uma situação na qual pesa não só a heterogeneidade geral.¹⁷ As dificuldades para configurar a ideia de nação propiciaram a necessidade de imaginários integradores nos quais o múltiplo tinha pouco lugar. Daí o deslocamento cultural que se produz naquelas populações com etnias diferentes da branca, quando em alguns casos essas etnias, consideradas como migratórias, são a maioria numérica da população.

Talvez essa sensação de “não lugar¹⁸” que se tornou o mundo cotidiano, espaço com certa historicidade de duração imprecisa, onde se perde o valor da memória e se vive no presente apagando-se o passado, despertou o interesse em quebrar com o discurso globalizador do Ocidente. Cada vez mais, ao longo do século, se tem questionado a ideia de que só somos capazes de fazer uma arte derivada de fluxos internacionais. As particularidades de nossos complexos espaços culturais têm muito a contribuir...

Pensar o passado, integrar o multiculturalismo por meio da reflexão, são abordagens que acompanham o desencantamento pelos modelos homogeneizadores. Não se trata de mecanicamente rejeitar o ocidental e idealizar os componentes não ocidentais, mas de compreender o conceito de cultura híbrida que tece heterogeneidades e realidades que coexistem e se justapõem.

A reformulação das análises historiográficas pressupõe que o eu latino-americano resulta de uma complexa heterogeneidade de tempos simultâneos. Somente aceitando a existência de conflitos e oposições será possível se aproximar compreensivamente a difícil questão sobre o que significa ser latino-americano.

O tipo de colonização vivenciada, a forma como se exterminou ou submeteu os indígenas, o deslocamento massivo de população de outros continentes, não só africana, mas a migração europeia, confere à América Latina uma estruturação particular e diversa a de outros lugares. O processo de independência não teve sucesso em resolver essas peculiaridades, bem como acabou reforçando a validade do eurocentrismo e a mistura foi turvando, desde o início, a noção de quem somos.

A aceitação contemporânea da validade do fragmento reforça a ideia de “colagem”, nem sempre previsível e harmoniosa, para caracterizar nossas culturas, que são o resultado da mistura de práticas antigas e novas e que não pretendem criar núcleos de identidade coerentes. A identidade, então, deveria ser vista como algo dinâmico e em construção, como um espaço no qual as coisas mudam dialeticamente e se mantêm.

Essa necessidade de reformular os discursos está relacionada com voltar a contextualizar experiências anteriores. A crise do centro, a

quebra da hegemonia, ajuda a criar uma autoconsciência, sem preconceitos, em que noções como a hibridização, significação do popular, do “*kitsch*”, do vernáculo se transformam em recursos válidos para criar propostas visuais nas quais coexistem elementos tirados do cotidiano com outras contribuições das linguagens da arte contemporânea ocidental. E a variedade de apropriações, que se assumem no campo das artes plásticas latino-americanas, atinge níveis insuspeitados. Existe confiança nas culturas populares e em sua capacidade de recuperar significação a partir de suas próprias reservas simbólicas. Esse interesse pela arte popular e seu rico mundo de sugestões pressupõem aproximar-se de uma realidade viva e presente, sem se remeter à simples repetição de algo conhecido, mas olhar essa realidade em um ambiente urbano complexo, imersa no consumismo da cultura de massas, numa busca que não tenta reivindicar nacionalismos exacerbados, mas sim compreender simultaneidade das temporalidades.

4. Propostas curatoriais

Olhar a última década no que se refere às propostas curatoriais da arte latino-americana implica encontrar-se com uma variedade de alternativas na gestão da noção do tempo histórico. Dada a diversidade de exposições que foram feitas a partir do começo da década de 1990, nos limitaremos a uns poucos, mas significativos exemplos, que apresentam duas características comuns: dar um ponto de vista a partir da perspectiva latino-americana, quebrando com a curadoria tradicional feita por europeus ou norte-americanos, e questionar a ideia de história linear, pela via de propor outras leituras.

A partir da década de 1980, período em que a arte latino-americana moderna e contemporânea começou a se tornar a principal preocupação de museus, galerias e também colecionadores do “Primeiro Mundo”, aumentou o número de exposições dedicadas à arte da região. No entanto, a maioria das amostras foram organizadas por europeus e norte-americanos, os quais, em muitos casos, continuavam lidando com critérios como primitivismo e exotismo. Muitos deles não tinham estudado as complexidades da história nem da arte latino-americana, e caíam na repetição de clichês. Uma das exceções foi a mostra, feita no Museu do Bronx em 1989, chamada *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*. Conceitualmente concebida por críticos e historiadores latino-americanos, apresentou outra problemática de aproximação com os artistas da América Latina que viveram nos Estados Unidos.

Paralelamente a essas mostras, múltiplas bienais de arte estão sendo feitas na atualidade. A partir da pioneira Bienal de São Paulo, passando pela de Porto Rico e de Havana, e as mais recentes, entre as quais estão a de Cuenca, do Caribe, de Lima, do Mercosul e de Pintura do Istmo Caribenho. Ao analisar as bienais, descobriríamos que também ali os critérios curatoriais teriam variado sensivelmente. No geral deixam de ser um evento, que se limita a reunir obras e dar um panorama da arte latino-americana e em alguns casos também internacional, para serem pensadas a partir da perspectiva de questões que concentrem seu interesse em outras formas de olhar para o passado e projetá-lo para o presente.

Figuração-fabulação. 75 anos de pintura na América Latina

Em 1990, sob a curadoria do crítico venezuelano Roberto Guevara, foi apresentada em Caracas esta mostra na qual foram expostas 102 obras pertencentes a 92 artistas de diferentes idades, estilos e temas, correspondentes a um percurso de 75 anos pela história da arte na região.

Nas palavras de Guevara no catálogo da mostra, o foco da exposição não seguiu um critério de organização histórico tradicionalmente previsível: “Continua em mudança a constante de um Novo Mundo cuja condição primeira é a de ser criado. É o programa criador de um continente iluminado por um momento extraordinário da história da humanidade, em que o homem é a totalidade de uma complexidade tão extraordinária, que devemos aceitá-lo como um fato mutável, dialético e, por princípio, renovador como a criação perpétua, o homem que se faz um com sua parte escura, com seu mistério, com o lado desconhecido”.¹⁹

Por outro lado, escolhe-se uma dualidade vinculante a partir dos conceitos de figuração-fabulação, buscando, por meio deles, que seja possível percorrer os setenta anos de história que se propõem a olhar. Esse discurso expressivo é analisado a partir de uma perspectiva que “descarta o tratamento historicista tradicional e sistemático no seguimento do período considerado”.²⁰

O questionamento dessa metodologia é feita a partir de dois planos; por um lado, ao considerar que há um esgotamento desse olhar que dominou visões e abordagens sobre a arte na América Latina; mas por outro também, lhe interessa romper com a cronologia para esquecer o que se fez primeiro e o que se foi adicionando, e reconhecer aquilo que se tem feito sempre, o que permanece.

Daí que escolha cinco temas: 1) Entre o humor, a violência e a história; 2) Paisagens para um mundo novo; 3) Reinos naturais, reinos fabulosos e a rebelião das profundidades; 4) O cenário do visível, o cenário do possível; 5) Novo humanismo. Isto com o objetivo de permitir múltiplas abordagens para os mesmos temas, colocar em evidência afinidades ou confrontos contemporaneamente ou em tempos completamente diferentes. Em qualquer um dos cinco núcleos temáticos “seria a imaginação dos artistas aquela que conduz a narrativa espontânea e aberta”.²¹ Esse critério é o que permite, no primeiro núcleo temático (Entre o humor, a violência e a história), colocar para dialogar artistas que pertencem a tempos e espaços diferentes, como por exemplo Diego Rivera, Pedro Figari, Régulo Pérez, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de la Vega e Fernando Botero.

Não pareceria que o curador tivesse proposto um confronto, mas a possibilidade de um diálogo entre obras e artistas. Descartando a ideia de uma arte latino-americana que se foca na análise de figuras destacadas e propondo uma visão mais complexa, de um mundo por descobrir, de uma visão aberta que se separa de tempos preestabelecidos ou de postulados prévios, reivindicando o caráter de continente, de confluências, de encontros e de mobilidade permanente.

****Ante América* (Perante a América)

Em 1992, no marco da avalanche de todos os tipos de exposições feitas sobre e a partir de América Latina, por ocasião dos 500 anos do descobrimento, foi feita em Bogotá a mostra *Ante América*, curada por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León e Rachel Weisz. Para a seleção dos vinte e sete artistas participantes não se levou em conta a representação equilibrada por países, mas a possibilidade de reunir um grupo de criadores que têm como traços comuns a preocupação em abordar, a partir de ângulos muito diversos, problemas como o contexto social, a idiossincrasia, a história. A ideia central foi “ver a arte da América a partir de si mesma e do Sul, e tentar divulgá-la em sua complexidade, evitando as generalizações estereotipadas, as ‘outrizações’ de um novo exotismo e a satisfação de expectativas-clichê”.²²

América é assumida como um mundo no qual coexistem tempos e espaços muito diversos, por isso foram reunidos artistas de diversas procedências. E se a maior ênfase fora dada ao apontamento de identidades, a seleção, porém, incluía de raízes culturais tão diversas como a caribenha, afro-americana e das comunidades de imigrantes latinos nos Estados Unidos da América. Apesar da diversidade, há laços que relacionam seus autores, já que em todos eles existe a intenção de mostrar seu modo de se apropriar de elementos de pertencimento.²³

Alguns partem de seu contexto mais imediato para analisar fenômenos cotidianos, sem tomá-los como um simples título de inventário, mas para refletir sobre eles. É o caso dos colombianos Beatriz González, Doris Salcedo e José Antonio Suárez. González administra em sua obra uma realidade ambígua na qual coexistem em um tempo paralelo o aprazível indígena de sua pintura *1/500* e os corpos que flutuam na *La corriente*, assinalando a morte como elemento presente na mesma cotidianidade.

Doris Salcedo tem trabalhado de forma consequente a questão da violência, porém não assumida como critério descritivo, mas como experiência. Uma experiência que está na memória daqueles que a experimentaram e que subjaz na de quem vive num contexto de violência indiscriminada. Suárez, entretanto, com os seus pequenos desenhos e gravuras, envolve o espectador em um mundo de leitura complexa no qual alusões e memórias constroem uma narração de tempo não sequencial, pelo qual passeiam tanto fatos familiares de seu meio ambiente como outros que lhe são alheios, mas fazem parte das situações sugeridas.

O uruguaio Carlos Capelán confronta em sua obra o tema do exílio, no qual se movem três tempos em paralelo: o de sua memória (idealizando o espaço deixado) o da vida cotidiana de seu novo espaço (nesse momento, a Suécia) e o tempo real no qual retoma o contato com seu país de origem. Seus mapas e paisagens não deixam de refletir essa variedade de realidades culturais concretas imaginadas, que constituem um tecido complexo. Diversos objetos, terra, cinzas, livros, mapas, pintura gestual, autorretratos são amalgamados para mostrar a compatibilidade dos opostos.

Para outros artistas, como Francisco Toledo, a reflexão sobre a sua cultura tem um caráter mais sincrético e as fontes ancestrais das

quais parte são os nutrientes de seu poder narrativo e do fabulário que caracteriza seu mundo de imagens tão próprias.²⁴ Ali tenta trazer o passado ao presente num elo particular de temporalidade.

O objetivo dos exemplos citados não é esgotar a lista de artistas que fizeram parte da mostra, mas considerar suas obras para verificar a variedade de olhares, aproximações e temporalidades que rodeiam a heterogeneidade da arte da região, levando o observador a se reconhecer nela, se encontrar ou sofrer o afastamento diante de uma proposta que lhe é desconhecida.

Heterotopias. Meio século sem lugar. 1918-1968.

Esta exposição fez parte de Versões do Sul, macroevento organizado pelo Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, em 2001, e foi curada por Mari Carmen Ramírez e Héctor Olea.

Se procurarmos a definição no dicionário para o termo utopia, descobriremos que se trata de um lugar imaginário, quase perfeito. Em contraposição a esse conceito, Foucault usa o termo heterotopias, como lugares opostos, no qual os conceitos são tanto polêmicos e podem ser invertidos. O heterotópico é concebido como o oposto ao ideal.

A mostra está demarcada por duas datas significativas no movimento estudantil latino-americano.²⁵ 1918 e 1968 são épocas vertebrais do século XX: 1920 a 1940, e 1950 a 1970. O primeiro período tem um caráter fundacional na arte moderna da América Latina, ao passo que o segundo coincide com a ênfase modernizadora e de desenvolvimento que se viveu na região.

Ao estabelecer seus parâmetros históricos, os curadores sustentam, com relação ao critério pelo qual se aborda a mostra, o seguinte: “apesar de estar localizada em dois períodos históricos de grande pertinência para o estudo de nossas vanguardas, Heterotopias não encarna seus lugares-comuns. Não é uma mostra antológica nem um percurso histórico, assim como também não tem a ingenuidade de se propor como uma pesquisa panorâmica sobre os principais capítulos de nossas vanguardas. Pelo contrário, a exposição que aqui se apresenta foge, de forma deliberada, do paradigma historicista com o qual sempre pretendeu se classificar o melhor e mais destacado da produção artística na América Latina. No lugar desse modelo manuseado, o que aqui se propõe é uma leitura constelar desses grupos e tendências críticas da nossa arte. A ideia de constelação, que confere coesão à mostra, implica uma configuração arbitrária de pontos de vista assim como de atitudes com frequência contraditórias ou em aberta tensão, os quais representam, em si próprios, a multiplicidade tanto de posturas como de aproximações teóricas e/ou práticas de nossos artistas ao projeto original vanguardista.²⁶ Há na curadoria uma rejeição aberta ao historicismo linear que se usou por tanto tempo, sobretudo, por parte de curadores não latino-americanos para manter seus direitos exclusivos sobre o movimento vanguardista, e convida a uma leitura que quebre o sentido único, de tal maneira, que se veja a complexidade das relações com a Europa, enquanto se insiste em olhar para dentro, tornando evidente o ativo intercâmbio que se gerou nesse período entre os artistas latino-americanos. Para deixar mais evidente a separação para com o tradicional modelo

européu dominante, constroem as sete constelações que compõem a mostra.²⁷ Elas “estão articuladas ao redor de critérios conceituais que condensam aspectos críticos, tanto ideológicos como formais, do desenvolvimento de nossas vanguardas”.²⁸

São concebidas como categorias abertas e flexíveis que permitem relacionar entre si a artistas e obras que correspondem a diferentes temporalidades. Este critério lhes permitiu selecionar artistas que se destacaram por seu vanguardismo e não só por ter reconhecimento internacional. Isso explica o surgimento de nomes quase desconhecidos fora de seus respectivos países e, por outro lado, a não menção de muitos dos participantes habituais, considerados como as figuras centrais do processo.

A leitura dentro de cada constelação e o contínuo que pode estabelecer entre elas permite ao público descobrir novas conexões. Por exemplo, o movimento gerado pelo Muralismo impactou a América Latina e os Estados Unidos e ressurgiu com o muralismo de rua de 1960.

O que fica evidente nessa proposta curatorial é a dificuldade de continuar pretendendo que os países não europeus continuem atrelados, para sua análise, aos critérios cronológicos e estilísticos de Europa. Dali que nessa ruptura com os critérios historicistas habituais, a mostra não se propõe a fazer uma análise num tempo linear, mas estimular diversos pontos de inserção e apreensão do material apresentado ao espectador. Nas palavras de Mari Carmen Ramírez, “a ênfase na circulação aberta ao público, por meio de recintos e salas expositivas, não faz outra coisa senão reforçar o objetivo de retornar ao alegado espectador, transformado em interlocutor da proposta expositiva, a possibilidade de armar sua própria experiência com a arte exposta. Isto em si é uma estratégia – talvez igualmente utópica – para atualizar aquele objetivo integrador de arte-experiência-vida”.²⁹

5. Em guisa de reflexão final

A arte latino-americana enfrenta hoje, na gestão da temporalidade, diversos desafios. Por um lado, o de evitar cair em preconceitos da historiografia e da crítica europeias e norte americanas, começando pela própria idéia de que existe um arte latino-americana como categoria ou como se houvesse uma qualidade possível de atribuir à plástica do continente. Nesse critério de análise, que prevaleceu durante muito tempo, ganhou credibilidade o caráter exótico, puro, primitivo da arte ou da ideia de um continente marcado pelo capitalismo selvagem que só prometia uma resposta artística a partir do realismo social mais óbvio. Tal modelo, com estilos e períodos extremamente demarcados em sua temporalidade, produziu a impossibilidade de outras histórias. Por outro, propiciar possíveis cruzamentos, outros olhares, renova o território que definiu o estereótipo de arte latino-americana, e permite erigir um repertório tanto formal como conceitual muito mais amplo, que consegue libertar o olhar redutor e subordinado, do qual a arte era a vítima.

Os estudos históricos em geral e os da história da arte, em particular, começaram a incorporar modos de interpretação sugeridos por outras ciências afins, como a etnologia, a sociologia, a antropologia e a linguística.

Começou-se a ligar, a partir de diferentes perspectivas, aspectos que permaneciam separados, e o mito e os símbolos adquirem especial relevância. O questionamento das visões verticais apoiadas em ideologias dominantes deu lugar a outros olhares, a outras interpretações. Os determinismos e as hierarquias arbitrárias são questionados e podem ser formuladas teorias mais amplas. A construção histórica se transforma na procura de histórias que transmitam a múltipla e complexa variedade de uma dada realidade, reivindicando a necessidade de ver a produção artística em uma moldura que adverte sobre o engano que pode gerar o excesso de preconceitos.

Nas últimas décadas, outras narrativas foram estimuladas além do projeto institucionalizado. Há também uma crise da visão histórica do evento, que se centra em outros aspectos, por exemplo, revelando coisas cotidianas às vezes esquecidas. A crise da “história oficial” põem também em causa a simplificação a que foi submetido o conceito de identidade. Uma identidade que pretendia ser homogênea e que desconhecia as grandes variações tanto étnicas quanto econômicas, culturais e, inclusive, linguísticas que têm os países que compõem o continente.

Por isso ganham espaço as diversas propostas que os artistas contemporâneos abrem com suas metáforas e colocam em evidência a inconveniência de fronteiras culturais demasiado rígidas ou não poluídas, já que a realidade nos confronta com um território com mudanças, contradições e movimentos contínuos.

Reformulam-se as ideias do popular e do primitivismo vistas a partir da noção de identidade. Coexistem sem conflito modelos de pensamento e de tempo ligados à tradição filosófica do Ocidente com mitos, lendas e formas de pensamento tipificados como mágicos, com os quais a arte se torna uma forma de ver e compreender o mundo.³⁰

É ali que se deve procurar a diferença entre estes conteúdos e significados e a forma como os artistas do centro usaram elementos de culturas não ocidentais. Para eles, o desconhecimento dos significados era em geral total, já que sua aproximação era, antes de tudo, formal. De alguma forma, saíam de sua própria cultura, enquanto os artistas latino-americanos que utilizam estes recursos fazem isso para penetrar mais conscientemente em um espaço cultural que lhes pertence.

A crítica à modernidade também facilitou a reformulação da questão da unidade, reconhecendo a natureza múltipla da experiência artística das áreas periféricas. E as formulações críticas sobre a arte procuram não só um novo projeto, mas demonstrar que não existem ideias ou maneiras únicas de representar a realidade, que se deve aproveitar ao máximo a dissidência. Isto nos permite reconhecer que o artista latino-americano pode recuperar sua história sem perder de vista as propostas mais universais. Para os artistas, noções como tempo e memória aparecem ligados à subjetividade, mas também à identidade, daí que a aproximação para um mesmo evento possa gerar vários processos mentais e emocionais diversos e serem variadas as histórias que têm a palavra.

Existe a intenção, por parte dos historiadores e críticos de arte, de romper com a noção de gueto, de não permanecer no local. É que tanto a história quanto a teoria da arte têm sido feitas tradicionalmente a partir de uma perspectiva eurocêntrica. E essa visão não familiarizada com o não europeu, mas com a qual se constroem modelos com

pretensões universalistas, não vêm só de posturas conservadoras. Alguém como Lukács, que propõe uma estética da perspectiva marxista, não faz referência alguma a exemplos não europeus.³¹

Hoje se questiona cada vez mais a narrativa crítica que vê na produção artística surgida na periferia como meras correntes derivadas. No entanto, não devemos esquecer que a abertura pós-moderna, caracterizada pela noção de pluralidade, gera, sobretudo nos circuitos em que se decide a universalização da arte, uma atitude complacente com o que vem do “outro”, o que não implica uma ruptura da noção hegemônica tradicional. Na maior parte das vezes, não passa de um paternalismo complacente que tenta nos dizer como somos. Como sempre, o perigo dos clichês validadores nos assedia.

***Nessas reflexões, vislumbra-se uma característica relevante: o discurso não é sobre a América Latina, mas a partir da América Latina, isto é, a partir de um particular suporte cultural. E o desafio não é simples: nossa posição periférica significa que, ao menos na Academia, nos sentimos obrigados não só a conhecer, mas às vezes a trazer os problemas que se discutem no centro, com todos os perigos que isto implica. Tudo isso complica essa e outras discussões pelo desejo de se manter a par, o que pode nos levar a que sejamos simples introdutores forçados de discursos emprestados, fingindo entender, usando ferramentas pensadas para outras realidades.

Não podemos deixar de estar cientes de que falar sobre a arte latino-americana pressupõe um aqui e agora, para o qual não funciona repetir mimeticamente teorias emprestadas, nem nos recusar a considerá-las sob o pretexto de que vêm de fora.

Essas identidades sobre as quais muito falamos são o resultado de construções voluntárias, de sincretismo, mais do que essências intangíveis. A possibilidade de um melhor entendimento e de uma integração que vai além das declarações grandiloquentes, só será possível quando acabarmos por aceitar nossa complexa diversidade, respeitando a diferença, sem fingir que somos parte de nações, supostamente integrados, pois com isso o que faríamos seria fortalecer as visões homogeneizadoras sobre o “ser latino-americano”, contra as quais, pelo menos com palavras, nos manifestamos negativamente muitas vezes.³²

Para resumir, sendo o tema do tempo um dos mais complexos e que está mais presente na arte contemporânea, são diversas as perspectivas que os artistas assumem para abordá-lo. Entre eles, a memória cultural e a história coletiva ocupam um primeiro plano. A percepção crítica do presente por meio da memória assume uma importância singular.

Se partirmos do princípio de que toda história supõe uma construção, na qual quem escreve escolhe tempo, espaço e protagonistas, um dos desafios com que o historiador de arte latino-americana se depara hoje é desmontar uma temporalidade tradicional, sugerindo tanto novos modos de olhar quanto de acoplar as complexas experiências artísticas vivenciadas na região. E o problema é ainda mais sério porque estamos reconstruindo histórias que nunca foram totalmente construídas.³³

Contradição explicável se levarmos em conta que vivemos na América Latina, um espaço caracterizado por contrastes.

Notas

- 1** BRAUDEL, Fernand. La historia y las ciencias sociales. Madrid: Alianza Editorial, 1979, pp. 62-63.
- 2** BURKE, Peter. La revolución historiográfica francesa. Barcelona: Gedisa, 1993, p.101.
- 3** VATTIMO, Gianni. El fin de la modernidad. Barcelona: Gedisa, 1997.
- 4** BENJAMIN, Walter. Ensayos escogidos. Buenos Aires: Editorial Sur, 1993, p.78. NdE: para a tradução ao português, foi eleita a seguinte fonte: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, v. I – Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.
- 5** JARAMILLO VÉLEZ, Rubén. Sobre la filosofía de la historia en Benjamin. In: Sobre Benjamin. Buenos Aires: Alianza Editorial-Goethe Institut, 1993, p.77.
- 6** HABERMAS, Jürgen. El discurso filosófico de la modernidad. Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 22.
- 7** WAISMAN, Marina. El interior de la Historia. Bogotá: Escala, 1993, p.18.
- 8** Ibid., p. 19.
- 9** PINI, Ivonne. Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado. Bogotá: Ediciones Uniandes-Universidad Nacional, 2001, p.162-166.
- 10** Ver publicações como BAYÓN, Damián (relator). El artista latinoamericano y su identidad. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.
- 11** MORAIS, Frederico. Las artes plásticas en América Latina: Del trance a lo transitorio. La Habana, 1990 (foi publicado por Damián Bayón en 1979), p.4-5.
- 12** Para se aproximar das diversas posturas do debate, ver BAYÓN, Damián (relator). El artista latinoamericano y su identidad, op. cit.
- 13** Ibid., p. 93
- 14** Ibid., p. 43.
- 15** FOUCAULT, Michel. La arqueología del saber. México: Ed. Siglo XXI, 1970, p. 21 ss.
- 16** GRUZINSKI, Serge. La guerre des images: de Christophe Colomb a “Blade Runner”. Paris : Ed. Fayard, 1990, p. 13.
- 17** MOSQUERA, Gerardo. Postmodernidad, arte y política en América Latina. In: Revista Arte en Colombia, n. 68, 1996, p. 67.
- 18** AUGÉ, Marc. Los no lugares. Espacios de anonimato. Barcelona: Ed Gedisa, 1992.
- 19** GUEVARA, Roberto. Figuración-fabulación. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1990, p. 21.
- 20** Ibid.
- 21** Ibid., p. 22
- 22** MOSQUERA, Gerardo; PONCE DE LEÓN, Carolina; WEISS, Rachel. Ante América. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, p.10.
- 23** PINI, Ivonne. Ante América. In: Revista Art Nexus, número 7, Bogotá 1993, p. 61.
- 24** Ibid.
- 25** 1918, a revolta estudantil em Córdoba, Argentina, abriu a democratização da estrutura universitária, e em 1968, fecha lembrada pelo fim das revoltas utópicas tão violentamente reprimidas como a de México em Tlatelolco.
- 26** RAMÍREZ, Mari Carmen. Reflexión heterotópica: las obras. In: Heterotopías, medio siglo sin lugar: 1918-1868. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 24.
- 27** As constelações são: promotora, universalista-autóctone, impugnadora, cinética-construtiva, óptico-háptica, conceitual.
- 28** RAMÍREZ, Mari Carmen. Reflexión heterotópica: las obras, op. cit, p. 25.
- 29** Ibid., p. 28.
- 30** PINI, Ivonne. Algunas alternativas de representación en el arte latinoamericano de los 80. In: Revista Gaceta, n. 16, Bogotá, 1993.
- 31** MOSQUERA, Gerardo. Arte e identidade en el contexto latinoamericano. In: Arte latinoamericano actual. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes, Juan Manuel Blanes, 1993.
- 32** PINI, Ivonne. Y de la identidad qué?. In: Revista Arte En Colombia, n. 79, 1999, p. 76-83.
- 33** MESQUITA, Ivo; PEDROSA, Adriano. Plástica. In: F(r)icciones. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 213.