

Arquivo Reativo: as imagens da arte política da América Latina dos anos 1960-1980 e o olhar contemporâneo

Reactive Archive: Images of Political Art in the 1960s-1980s Latin America and the Contemporary Gaze

TAINAN BARBOSA

IHA — Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade
Nova de Lisboa
tainanrbarbosa@gmail.com

—

Resumo

Este artigo busca analisar a presença das imagens de arquivo das práticas artísticas latino-americanas desenvolvidas entre os anos 1960 e 1980, nos circuitos expositivos. O intuito é entender o desejo por tais imagens e como essas podem ser importantes para a emancipação da América Latina. Deste modo, procura-se uma análise a partir de teóricos que debatem o cenário de revisionismo da história da arte hegemónica, a situação dessas práticas enquanto resultado da opressão vivida tanto pelos contextos de ditadura militar, quanto pela própria história colonial da América Latina. E ainda, entender a postura do espectador perante estas imagens e o que elas podem suscitar.

—

Palavras-chave

Arquivo | arte latino-americana | arte política

Abstract

This article analyses the presence of archival images of Latin American artistic practices from the 1960s into the 1980s in exhibition circuits. The aim is to understand the desire for such images and how they can be necessary for the emancipation of Latin America. In this way, an analysis is sought from theorists who debate the scenario of revisionism in the history of hegemonic art, the situation of these practices as a result of the oppression experienced both by the contexts of military dictatorship and by the colonial history of Latin America, as well as how to understand the spectator's attitude towards these images and what they can evoke.

Keywords

Archive | Latin American art | political art

Nos espaços de arte somos confrontados não só com as obras de arte, mas também com a documentação de arte. É impossível não atentar para o deslocamento de seu interesse que ultrapassa o objeto artístico tradicional e coloca a documentação como protagonista de seus campos de visibilidade. Boris Groys, teórico alemão, afirma que esse deslocamento “é sintoma, principalmente, de uma transformação ainda mais ampla pela qual a arte passa hoje em dia e, por esse motivo merece uma análise detalhada” (2015, 73). Esse sintoma ou fenómeno não é mero acaso, há de fato uma compulsão em arquivar, e isto faz-se evidente pela presença massiva da documentação de arte nas exposições, nos acervos dos museus e dos colecionadores, e ainda permeia as investigações académicas. É neste contexto que é proposto uma análise sobre a presença da possibilidades de reativação dos arquivos latino-americanos nos espaços expositivos da contemporaneidade e de seu desejo por esses documentos. É por meio da apresentação do contexto e de alguns emblemáticos exemplos do recorte que se busca problematizar a dinâmica entre práticas artísticas revolucionárias e arqui-vo. Portanto, procura-se entender o lugar desses arquivos na contemporaneidade, diante ao revisionismo contemporâneo da história da arte, e de que maneira o olhar contemporâneo sob essas imagens desencadeiam memória e resistência.

Sobre este tema, a teórica brasileira Suely Rolnik, em seu artigo *Arquivo-mania*, discorre sobre a compulsão contemporânea de arquivar, mas principalmente ressalta que não são quaisquer práticas artísticas que essa compulsão abraça, a mira está, especificamente, nas propostas produzidas fora do eixo Europa-EUA e de sua concepção de modernidade. É na constatação do desejo por tais imagens de arquivo que a teórica

brasileira indaga: “mas por que são especialmente cobiçadas por esta obsessão de produzir e/ou adquirir arquivos, certas práticas artísticas levadas a cabo, naquelas décadas, na América Latina? E, mais especificamente, porque nos países do continente que então se encontravam sob regimes ditatoriais?” (Rolnik 2010, 130). O que sucede é um processo de reativação das culturas até então sufocadas, introduzindo outras sensibilidades na construção do presente. No entanto, para entender e até questionar essa tal construção do presente e o desejo por esses arquivos é necessário revisitar essas práticas e em que meio surgiram.

Resistir e documentar

Entre os anos 1960 e 1980, dos vinte países compostos pela chamada América Latina, pelo menos treze viviam sob regime ditatorial civil-militar. Esses fenômenos não eram meras coincidências, havia uma feroz intervenção da política imperialista norte-americana em apoio a esses regimes. Os países da América Central já viviam sob esta forte influência norte-americana desde o início do século XX, e alguns só conquistaram uma espécie de democracia nos anos 1980¹. O tipo característico do regime ditatorial das últimas décadas do século XX foi o governo militar baseado na doutrina de segurança nacional, que se concentrou no Cone Sul do continente e era o principal alvo da política imperialista norte-americana². Desse modo, é perceptível que os processos que constituem a instauração desses regimes sejam complexos, compostos por arquivos tão extensos quanto apagados ou mesmo esquecidos, e não podem ser generalizados. Assim, é diante deste mar de complexidade e possibilidades de uma América Latina artística revolucionária que são elegidos três exemplos emblemáticos de três países que viveram esses períodos de exceção, travaram uma luta de resistência através de suas práticas artísticas e se utilizam do arquivo como instrumento de sobrevivência de suas ações: a *Situação T/T1*, do artista luso-brasileiro Artur Barrio; as ações *No +*, do coletivo chileno CADA; a ação *Tucumán Arde* do Ciclo de Arte Experimental de Rosário, na Argentina. É por meio destes exemplos que se pode perceber como estes artistas são protagonistas de movimentos transgressores e, hoje, tornaram-se arquivistas de uma memória viva.

A *Situação T/T1*, chamada de *Trouxas Ensanguentadas*, foi uma ação realizada pelo artista luso-brasileiro Artur Barrio³ e se tornou um ícone da luta contra a ditadura militar no Brasil. Barrio fazia parte de “uma geração que comeu o pão que o diabo amassou”⁴, atuavam na marginalidade contra a repressão em duas vertentes, política e estética,

1 Esses países e períodos ditatoriais são aproximadamente: República Dominicana (1930-1978), Nicarágua (1934-1979), El Salvador (1972-1990), Guatemala (1954-1985), Honduras (1972-1990)

2 Os respectivos países sofreram golpes ditatoriais: Brasil (1964-1984), Bolívia (1964-1984), Paraguai (1954-1989), Peru (1968-1980), Equador (1972-1979), Uruguai (1973-1985), Chile (1973-1990), Argentina (1966-1973/1976-1983).

3 Artur Barrio nasceu no Porto, Portugal, mas migrou aos 10 anos de idade com a família para a cidade do Rio de Janeiro. Atualmente vive e trabalha no Brasil.

4 MORAIS, 1986, s.p.

repensando o cenário artístico brasileiro e latino-americano. A *situação*, como o artista denomina suas ações, se consolidou em três partes, registradas pelo fotógrafo e amigo do artista, César Carneiro. Panos no chão foram preenchidos com materiais orgânicos — carnes, ossos. Utilizou-se ainda espuma de borracha, faca, cordas, cinzel para as trouxas serem enroladas, repuxadas e amarradas. Catorze trouxas longilíneas e robustas, encorpadas e compactas foram fabricadas para a mostra *Do Corpo à Terra* (Imagem 1). Na segunda parte (Imagem 2), talvez a mais provocativa, as obras foram jogadas em um rio/ esgoto do parque, como corpos anónimos descartados, boiando e chamando a atenção do público, aproximadamente cinco mil pessoas. A aparência ensanguentada, putrefata, com resíduos orgânicos, em um primeiro momento, remeteu instantaneamente à aflição que pairava sobre o país. Não à toa, as trouxas que causaram indignação nos espectadores sofreram a intervenção da polícia e do corpo de bombeiros (Imagem 3). De fato, elas aparentavam ser corpos calados pela Ditadura Militar. No entanto, toda a situação de Barrio é pautada na metáfora e degradação do corpo, que possui seu próprio espaço-tempo de aparição e desaparecimento. Assim, o artista realiza os registros em fotografia e vídeo (Imagem 4), a fim de recriar o contato com aquilo que foi perdido em sua transformação.



Imagem 1

Situação T/T1, Artur Barrio, *Do Corpo à Terra*, Belo Horizonte, 1970. Créditos: Arquivo Barrio. Registro: César Carneiro.

- 5 A mostra *Do Corpo à Terra*, com curadoria do crítico e teórico brasileiro Frederico Morais, aconteceu em abril de 1970, em Belo Horizonte, no Brasil. Foi um dos mais marcantes eventos da História da Arte Brasileira pois contou com trabalhos transgressores de diversos artistas ativista da vanguarda brasileira.



Imagem 2

Situação T/T1, Artur Barrio, *Do Corpo à Terra*,
Belo Horizonte, 1970. Créditos: Arquivo Barrio. Registro: César Carneiro.



Imagem 3

Situação T/T1, Artur Barrio, *Do Corpo à Terra*,
Belo Horizonte, 1970. Créditos: Arquivo Barrio. Registro: César Carneiro.



Imagem 4

Frases do filmes *Situação T/T1*, Artur Barrio,
Do Corpo à Terra, Belo Horizonte, 1970.

Créditos: Arquivo Barrio. Registro: César Carneiro.

O CADA, Colectivo de Acciones de Arte (Coletivo de Ações de Arte), foi formado pelo sociólogo Fernando Balcells, a escritora Diamela Eltit, o poeta Raúl Zurita e os artistas plásticos Lotty Rosenfeld e Juan Castillo. Como um dos mais importantes colaboradores da «Escena Avanzada»⁶, o CADA questionava as práticas e as instituições artísticas e políticas, concebendo a arte como uma prática social necessária que erradicasse a distância tradicional entre o artista e o espectador. Realizou trabalhos que se distanciaram dos gêneros artísticos tradicionais, dialogando principalmente com o literário. A maioria deles consiste em ações artísticas que buscavam ocupar os espaços públicos e buscavam questionar a realidade sócio-política do final dos anos 70 e início dos anos 80. Um dos objetivos do CADA era levar a arte às pessoas, para que o público/espectador se tornasse um colaborador e, dessa forma, um artista. E com isso, romper fronteiras e mudar a mentalidade da própria produção artística. Uma de suas ações mais conhecidas, o *NO +*, de 1984, realizada no décimo ano da ditadura de Augusto Pinochet⁷ no Chile (Imagem 5), convidou artistas chilenos de diferentes campos para espalharem esta mensagem nas paredes da cidade de Santiago. A ação virou um signo social, colocou o cidadão no centro da prática artística e foi logo usado por diferentes grupos em todo o país como um símbolo público massivo de resistência política

⁶ Termo utilizado pela historiadora da arte chilena, Nelly Richard, para denominar o pensamento de vanguarda artístico no contexto chileno.

⁷ Augusto Pinochet foi um general do exército chileno e ditador do seu país de 1973 a 1990

e não-conformidade. Ou seja, a assimilação do público levou a conscientização social através de um signo. *NO +* é uma ação que teve múltiplas reapropriações e tem sido usada como um símbolo em diferentes intervenções políticas na esfera pública, isso porque o coletivo artístico mobilizou a participação do coletivo social (Imagem 6). No que diz respeito a documentação desta ação, bem como as demais do coletivo, foram espontâneas, não houve uma intenção prévia em tornar esse material fotográfico e fílmico algo além de arquivo. Sua documentação, em sua grande maioria, foi feita pela artista Lotty Rosenfeld impulsionada por seu desejo de guardar essas ações como documento e memória de um período de tensão e revolução.

Impulsionados por uma vontade de revolucionar a arte e a sociedade, o Grupo de Arte de Vanguarda de Rosário, composto por mais de 20 artistas, posicionou-se em relação ao espectro político de seu tempo, atuando não convencionalmente nos espaços da arte e desenvolvendo ações transgressoras, em alguns casos, de grande risco e ousadia. *Tucumán Arde* foi um projeto composto por uma série de eventos artísticos que ocorreu em 1968, entre a cidade de Rosario a maior cidade da província de Santa Fé, e Buenos Aires, na Argentina, cujo objetivo era promover uma revisão artística para engajamento das questões de classe, contra a repressão brutal do regime milita e os limites de liberdade de expressão imposto nos artistas. Sua proposta implicou um complexo processo de pesquisa e contra-informação, bem como uma campanha de mídia de massa. Cerca de vinte artistas, a maioria de Rosário, viajaram a cidade de Tucumán em outubro de 1968. No final da década de 1960, a cidade de Tucumán fora acometida de grande crise económica, o que levou à execução do projeto *Operación Tucumán*, idealizado pelo governo ditatorial do presidente Juan Carlos Onganía. Visando acelerar o crescimento industrial, o projeto introduziu o capital norte-americano no lugar antes ocupado pela burguesia argentina, levando à extinção de muitas empresas nacionais. Com o fechamento de onze usinas de açúcar, que eram fontes vitais para a economia da província, veio o desemprego e a fome, fazendo com que uma pobreza extrema assolasse a região de Tucumán. A população, assim, passou a manifestar-se massivamente, para não ser condenada ao abandono. Foi nesta província que, com o apoio de sindicalistas, jornalistas, e outros colaboradores, os artistas desenvolveram um registro clandestino de trabalhos referentes à situação social. Uma variedade de media foi usada, incluindo gravações, fotografias e filmes. Com os resultados de suas pesquisas montaram um espetáculo/denúncia na sede da oposição operária à ditadura. Esta exposição não se restringiu a uma área específica do edifício; foi baseada na ideia de ocupá-lo. A artista integrante do grupo, Graciela Carnevale, guardou durante muitos anos os documentos dos anos de ação do coletivo, atualmente é uma espécie de artista arquivista, já que promove o contato com esse material nos circuitos contemporâneos.



Imagem 5
Registro de NO +, CADA, 1983-1984. Direito de uso:
Lotty Rosenfeld.



Imagem 6
Registro de NO +, CADA, 1983-1984. Direito de uso:
Lotty Rosenfeld.



Imagem 7

Fotografia tirada durante a primeira fase da campanha publicitária de Tucumán Arde: cartaz “Tucumán”, Outubro, 1968. Registro: Carlos Militello. Direito de uso: Graciela Carnevale.



Imagem 8

Fotografia tirada durante a segunda fase da campanha publicitária de Tucumán Arde: cartaz “Tucumán”, Outubro, 1968. Registro: Carlos Militello. Direito de uso: Graciela Carnevale.

Imagem 9

Fotografias de "Tucumán Arde", sede da CGT da Regional Argentina Rosario. Registro: Carlos Militello. Direito de uso: Graciela Carnevale



O artista é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano.” (Morais 1975, 9).

Os regimes autoritários instaurados nos países da América Latina, principalmente no cone sul do continente, oriundos de políticas imperialistas internacionais, aboliram os direitos e os privilégios da democracia vigente, institucionalizaram a censura, a tortura e a repressão. Foi neste contexto de vigilância e ausência da liberdade de expressão que aflorou um conjunto de tendências político radicais e artísticas de vanguarda extremamente rico. Este debate acabou por se intensificar diante do contexto histórico desse período, as ditaduras militares, e também sobre a reflexão das suas condições enquanto artistas latino-americanos. Frederico Moraes, crítico e teórico brasileiro, definiu as práticas artísticas dos artistas que buscavam resistir à censura como “guerrilha artística” (1975, 34). Para aprofundar o conceito de Moraes é necessário recorrer à geografia: o autoritarismo vigente nesses países gerou uma incompreensão que implicou o desenvolvimento artístico através de estratégias, em mapas. Estes eram construídos de acordo com determinados sistemas de projeções e escalas determinadas, que passaram a ressignificar espaços e funções utilizando uma poética pautada nas metáforas. Os artistas, neste período, eram obrigados a serem combativos, como relatou a artista argentina Graciela Carnevale: “o ponto de radicalização foi uma constante tomada de consciência dos artistas no campo da arte”, “que consideravam em suas discussões a arte como uma arma”, como “uma forma de inserir-se no social e poder transformá-lo” (Freire e Langoni, 2009, 249). A reflexão radical sobre a desmaterialização da arte deu-se no final dos anos 1960 e consolidou-se nas produções artísticas dos anos de 1970 e 1980. A obra não seria mais determinada completamente pelas suas propriedades materiais. Vale ressaltar que o conceitualismo sul-americano surgiu paralelamente a importantes desenvolvimentos da arte conceitual central e em alguns casos até mesmo os antecipou. As estratégias criadas pelos artistas para contornar a censura redefiniram o conceito do objeto de arte naquele cenário. Porém, essas práticas artísticas não se prestam à militância, pura e simplesmente, não se constituem como propaganda, mas sim como “a questão política se coloca nas entranhas da própria poética” (2009, 250). As estratégias criadas pelos artistas para transpor a censura redefiniram o conceito de arte e o objeto de arte naquele cenário. Através dessas ações contra a opressão, passou-se a questionar a materialidade e os procedimentos artísticos, frutos da própria condição em que se encontravam os artistas enquanto latino-americanos. Ou seja, o gesto e os materiais pobres e precários foram adotados e com isso desmaterializavam-se, como referiu Frederico Moraes: “É da sobra que vivem os países periféricos, como de resto, frequentemente, o artista” (1975, 9). A união entre a ideologia e estética foi também um

importante debate histórico da arte periférica: do fenomenológico ao social, do político ao poético, do experimental ao documental, na brutalidade de ações ou transformações que encerram uma complacência da sua condição de colonizada. Importante frisar que procurou-se, com isso, uma diferenciação e um afastamento consciente dos movimentos europeus e norte-americanos.

A desmaterialização da obra de arte na América Latina regida pelo autoritarismo era de fato combativo mas não só, essas obras também diziam respeito “a necessidade de comunicar novos conteúdos, de sair das instituições e dos circuitos fechados da elite”, como relata Graciela Carnevale (2009, 245), e fazer da obra de arte um conceito polêmico. A anti-arte latino americana e a busca pela ruptura eram um modo de se defender do colonialismo cultural. Esta postura aprofundou suas críticas radicais à arte enquanto instituição, desafiando a função do objeto de arte e seus sistemas de circulação e de distribuição nos países periféricos, que se moldavam em experiências limite. Assim, a ideia de obra estável na América Latina havia, de fato, acabado, e os caminhos alternativos — contrários à visão linear da forma, da matéria e do espaço — colocavam em xeque o suporte e as linguagens tradicionais da arte. A maior forma de combate ao poder político, ao poder das instituições de arte e ao seu tradicionalismo seria a obra pautada na ideia e na entrega ao acaso. Isso não significou o desaparecimento total do objeto de arte, mas sim o declínio de sua hegemonia, a rejeição/ negação ao culto a ele dedicado e ao exotismo da arte latino americana. Ficou evidente uma produção dedicada a nadar contra a correnteza da arte focada na matéria, em busca de um processo de libertação de sua qualidade objectual. A obra que se acaba possui um núcleo temporário de energia para se tornar independente do fetichismo, do antigo ou da importância do capital hegemônico. A noção de objeto deveria mudar e ter um ponto de vista próprio, um ponto de vista periférico. As ações artísticas pautadas no acaso emanam de um pensamento e escorrem em um ciclo vital que germina, floresce, dispersa e morre. Suas experiências não poderiam ser eternas e assim a resposta dos artistas a todas as opressões vividas era sentenciar sua própria obra à morte. Morre, mas registra-se. A resistência dessa geração se deu na proposta da arte enquanto ação, movimento e encontrou no arquivo um grande aliado para continuar resistindo ou reexistindo.

Arquivo e compulsão

O período de censura vivido por estes artistas fez com que esses tivessem urgência em tornar a arte uma experiência, mas uma experiência documentada. Entretanto, nenhuma destas ações, propostas pela *arte de guerrilha*, pode ser apresentação senão por meio da documentação. Essas práticas artísticas não aparecem em forma de objeto, seus arquivos não são produtos do resultado de uma atividade criativa, as imagens de arquivo são as únicas possíveis referências às práticas artísticas que não podem ser representadas de nenhuma outra maneira. A documentação de arte inscreve a existência de um objeto, mas a documentação em si não é a história, é um sistema de instruções

para produzir objetos específicos em uma dada circunstância. “A documentação de arte é, portanto, a arte de fazer coisas vivas a partir das artificiais” (2015, 75). Assim, a partir da ideia de que o arquivo das obras de arte possuem capacidade de criar condições, técnicas e poéticas, é possível afirmar que suas imagens são capazes de ativar experiências no presente. É pela constatação da potência reativa do arquivo e pela atuação de suas imagens sempre em retomada, que a detenção de sua materialidade gera disputa pelas narrativas de suas retomadas no presente. Ou seja, esses arquivos hoje são capazes de reconfigurar o papel da crítica de arte, seu lugar e discurso, e propõe uma estrutura que se distancia das instâncias convencionais da história hegemônica da arte, já que na época em que originaram-se estavam fora de mercado. Como afirma firmemente Suely Rolnik, há um grande fluxo internacional pela releitura dessas coleções, produções geradas por grupos de artistas ignorados no passado, mas que agora são conhecidos pelo público mediante a exposições e publicações.

Uma verdadeira compulsão de arquivar tomou conta de parte significativa do território globalizado da arte nas duas últimas décadas — de investigações acadêmicas a exposições baseadas parcial ou integralmente em arquivos, passando por acirradas disputas entre coleções por sua aquisição. Sem dúvida, isso não é mero acaso. (2015, 97)

A experiência dessa vanguarda, que foi documentada, é revisitada na atualidade e gera uma pergunta filosófica acerca dos limites da arte por uma força política. O intuito aqui, no entanto, é complexificar seu caráter político, afastando-o dos rasos rótulos que os suprimem em uma “arte conceitual”, “política” ou “ideológica” para caracterizar suas peculiaridades, mesmo com a prerrogativa de que seu caráter seja variável. Esses resumos acabam por se construir na fragilidade, podendo denegar a experiência radicalmente nova que essas obras introduziram suas culturas. Ou seja, o conceito de político que aqui se propõe debater nada tem a ver com uma espécie de militância a veicular nos circuitos, essa definição de político foi generalizada pela história da arte hegemônica. A proposta é ir além da superfície e explorar de que maneira o caráter político, que aparece como sintoma nessas imagens, impõe a urgência de um trabalho de elaboração sobre as práticas daquele contexto de vanguarda e mais, sobre aquele contexto de crise. Primeiramente, é de suma importância o reconhecimento dessas imagens pertencente ao domínio da arte e a partir desse domínio promover sua relação com a política. O estabelecimento dessa relação entre o poético e o político é fundamental para assimilar o que elas produziram e produzem na nossa subjetividade. A sua categorização somente no domínio da política reduz as suas referências e seu poder de subjetivação, podendo suscitar com que tudo permaneça no mesmo lugar ou mesmo enclausurado. Vale ressaltar que qualquer afirmação de que eventos passados podem ser lembrados de maneira direta é problemática. É preciso olhar para essas imagens com desconforto, já que o caráter político específico deste tipo de prática reside naquilo que pode suscitar nas

peessoas que são afetadas, que quando encaram essas imagens refletem sobre como essas dizem respeito à vida social. A turbulência política, a repressão estatal e os regimes militares e ditatoriais são indissolúveis das formas de produção e distribuição artística do período. Trata-se da experiência deste estado de coisas no próprio corpo do artista e da pressão exercida por seus respectivos afetos que discorrem em imagens de arquivo.

Adentrar camadas profundas da arte e da política de países latino-americanos é trabalhar em um território denso e com muitas armadilhas. Essas produções artísticas virariam símbolos, que nos remetem ao que foi resistência, em duas vertentes: estética e política. Essa importância dar-se-ia tanto por conta do caráter opositor aos regimes, como também pela riqueza de seus questionamentos artísticos em relação aos sistemas de arte. Mediante tamanha relevância dessas vertentes produtivas, as obras passaram a estar presentes em exposições internacionais e, atualmente, constituem os acervos de grandes instituições artísticas mundiais. Relativamente a este assunto, Frederico Moraes escreveu em 1979: “nós [latinos americanos] somos a diferença que eles [europeus e norte-americanos] necessitam para ativar seu próprio processo criador. Somos bárbaros de uma época futura” (1979, 13). As imagens de arquivos das obras efêmeras latino americanas foram consumidas pelos mercados hegemônicos. Moraes, naquele momento, já criticava veemente-mente esse tipo de consumo:

Que a América Latina está na moda todo mundo sabe. As razões são várias, algumas, infelizmente francamente desfavoráveis. [...] Estar na moda não significa reconhecimento. Muitas vezes o *boom* é provocado artificialmente, quase nunca por nós, mas por eles, para suprir seus próprios fracassos, compensar deficiências criativas [...] Geralmente, a menção à América Latina vem acompanhada da questão da nossa identidade. Quer dizer, foram eles, euro-norte-americanos que formularam, para nós, a questão: quem somos nós, latino americanos? Pergunta que, naturalmente, nunca fizeram a si próprios, porque na sua auto-suficiência se consideram únicos, acima de qualquer suspeita. (1979, 17-18)

Moraes ainda alerta que a arte subdesenvolvida detém o conhecimento sobre o que está acontecendo nos espaços hegemônicos, mas o contrário não acontece. O campo das imagens é um campo de batalhas, de disputa de poder. Assim, a manipulação dessas imagens, que implica em uma construção de narrativa pelas instituições hegemônicas, podem levar a generalizações da arte latino americana ou mesmo a simplificações de tais imagens como imagens de protesto contra as ditaduras militares vividas. Não que essas obras e essas imagens de arquivo não sejam formas de resistência aos regimes autoritários, porém reduzir o rico e complexo pensamento artístico desses artistas a uma arte-protesto é reduzir todas as camadas reflexivas, que buscavam mudanças, sobre a estética da arte e, principalmente, não considera suas reflexões críticas sobre a própria arte hegemônica.

Nesse furor de inventariar as práticas artísticas “políticas” criadas a partir dos anos 1960 na América Latina, surgem pautas relativas às especificidades e às condições destas reflexões artísticas, que trouxeram a necessidade de inscrição das suas obras nestes dispositivos de registo. Voltando a Graciela Carnevale, é importante ressaltar que, como diz a artista, “estes documentos adquirem um sentido quando começam a ser visitados, a ser olhados por outros que querem *saber* de um período que havia sido silenciado e do qual sobravam poucos dados ou provas”. “O relato de como se criou o arquivo situa sua experiência em um tempo específico e singular e como mostrá-lo nos confronta com decisões difíceis e perguntas a serem respondidas” (2009, 247). Mostrar um arquivo é um desafio que tem a ver com as perguntas que nos fazemos a partir das nossas próprias concepções de relação com o outro. A ação de revisitar o arquivo não está aqui em causa, mas sim como realizar essa atividade. Trata-se de um encadeamento poético em que as imagens são tão importantes quanto os espaços que as contêm, ou os circuitos administrativos que regulam o seu funcionamento institucional. As produções, que foram marginalizadas pelo sistema, podem agora estar condenadas a simplesmente atribuir os signos de uma construção de linguagem e de uma identidade que os invalida. Ou seja, o que se propõe aqui é enfatizar o risco de uma arte panfletária. Essa questão relaciona-se ainda com a política do desejo e com o furor de inventariar que o sistema de arte incorpora, muitas vezes rotulando esses arquivos como “fetichizados botins de guerra”, como define Suely Rolnik, e muitas vezes são disputados pelos museus e galerias. Este, parece ser um capítulo da história não tão pós-colonial quanto gostaríamos. Entretanto, o intuito aqui não é criar lados bons ou maus, o objetivo é entender que o que conta é o combate entre forças ativas e reativas, em cada campo, nos diferentes tempos e nos contextos que o atravessam.

O foco da compulsão em arquivar, por parte da historiografia hegemônica ocidental, situa-se num campo de forças de disputas, que se faz em sua retomada ao presente. No entanto, por mais que alerte sobre os perigos das representações e narrativas que podem surgir a partir dessas imagens, Suely Rolnik pondera que é preciso através do arquivo “desobstruir o acesso indispensável aos germes do futuro” para “ativar suas contundências críticas”, “criando condições para uma experiência de igual voltagem no enfrentamento das questões que se colocam no contemporâneo” (2010, 138). Evidência, assim, o tema da reativação de memória de um momento de silêncio, ao mesmo tempo que destaca as armadilhas que podemos encarar nesse processo. Sobre essa disputa de forças entre mundo subdesenvolvido e história da arte hegemônica, alguns historiadores da arte latino-americanos tem se mostrado insatisfeitos com as narrativas criadas a partir de suas imagens de arquivo, como é o caso da brasileira Cristina Freire: a historiografia oficial “não é capaz de sustentar criticamente o surgimento de práticas artísticas que podem associar ao conceitualismo nos países latino-americanos” (Freire e Langoni, 2009, 203). Essa afirmação coloca em razão que a arte latino americana sempre atuou como resistência, em um movimento para sobreviver à opressão, sua

condição pobre, subdesenvolvida e colonizada. Parece que os artistas desse período, como os citados anteriormente, não só estavam resistindo aos regimes militares, mas também a todas as opressões acumuladas na sua história serventil. E principalmente, expondo nas margens dos cenários artísticos vigentes, promoviam ações contra o imperialismo capitalista. Esta postura levou os artistas a um movimento não só de resistência, mas também de (re)existência. Ou seja, por mais que suas obras fossem uma ação de contestação às ditaduras militares, restringi-las ao protesto — como acontece repetidamente nos espaços expositivos hegemônicos da contemporaneidade — é diminuir todas as suas camadas intrínsecas. A anti-arte latino americana procurou, pela ruptura, um modo de se defender contra o colonialismo cultural, e com isso fazer pensar e repensar a construção histórica precária em que se encontravam, e ainda se encontram, os países latino-americanos. Foi desse modo que esses artistas trocaram o “valor de uso puro” da arte por um “valor de comunicação”, suscitando em processos artísticos que se moldavam em experiências limite. O intuito era oferecer à arte um espaço em que ela pudesse implicar criticamente a conjuntura social em que está inserida.

Arquivo e revisionismo

Os arquivos das práticas e das táticas alternativas utilizadas pelos artistas durante os anos de resistência também passaram a ter grande destaque no cenário da revisão historiográfica da arte contemporânea. Porém, o questionamento paira diante da possibilidade desses espaços e instituições pertencentes ao mundo hegemônico em criar narrativas sobre temas relativos tão caros à história dos países que foram e ainda são explorados pelos mesmos. O que sucede é uma apropriação desmedida na tentativa de se adequar ao pensamento artístico contemporâneo decolonial ou pós-colonial. Entretanto, essa revisão deve ser feita de maneira mais cuidadosa e também deve colocar em evidência o pano de fundo em que todas as instituições estão inseridas: imperialismo capitalista. Em *Epistemologias do Sul* (2009), Boaventura Sousa Santos, teórico português, propõe uma reconstrução sociológica pautada no pensamento alternativo de possibilidades para um caminho para o “sul”. O sul aqui difundido não é o geográfico, mas pertence, na verdade, aos povos e grupos oprimidos pela dominação capitalista, colonial e patriarcal; são aqueles que compõem as sociedades das ausências e das emergências e localizam-se para além da *linha abissal*. A *linha abissal*, segundo Boaventura Sousa Santos, tem como objetivo dividir aquele que está e aquele que não está no abismo. Isto é, a linha divide o oprimido daquele que o oprime. Caminhar para o sul e para o abismo da linha abissal é o que essas instituições hegemônicas se dispõem a fazer, no entanto a pergunta é saber se a proposta de visibilidade dessas imagens está sendo reconhecida de maneira capacitante. As experiências não eurocêntricas propõem uma outra cosmovisão, uma outra maneira de pensar a vida e a natureza. Desse modo, para entender estas experiências precisa-se de uma outra forma de conhecimento. É necessário uma revolução epistemológica, como propõe Boaventura. Tendo em vista que se a

proposta é fazer uma justiça cognitiva global e não tornar essas imagens análogos a produtos de compra e venda, é preciso trazer outros conhecimentos para o debate público. Debate esse que deve valorizar o sul anti-imperialista que produz alternativas, como é o caso do arquivo aqui em causa, em detrimento de narrativas de um sul revolucionário que se submeta a uma frágil imitação ou limitação do norte.

Dentro da tática efêmera e do enlace entre obra de arte e imagem, as exposições de arte passam a ter um importante papel no jogo contemporâneo. É onde acumulam e desdobram a visibilidade da obra, promovem a experiência do ver em função dos deslocamentos e das condensações que operam — processo que multiplica os modos de ver como visibilidade. As mais diversas instituições passaram a colocar em evidência a problemática da desmaterialização do objeto de arte e da maneira com a qual olhamos, entendemos e valorizamos os regimes de imagem dentro do processo de “documentação”. A imagem é um ato posto diante de nós, não é a obra, nem sua representação. Os eventos, as performances, as ações efêmeras são processos que multiplicam os modos de visibilidades e fazem da imagem de registro uma experiência do ver. Desse modo, é importante refletir sobre como e onde essas imagens, fruto dessas produções latino-americanas, ganham visibilidade. É importante que essas narrativas não sejam pautadas em monoculturas. Deve ser proposta uma busca epistemológica de aprendizado com o sul. Ou seja, aprender com a revolução travada por esses e nestes arquivos, fugindo da exotização dos mesmos. Esta fuga consiste em evitar os processos que são fenômenos sociais de efetivação dos estereótipos, têm relação íntima com a sua produção, mas vão além da mera constatação da sua existência. Referem-se não apenas à imposição de imagens estereotipadas a determinadas populações, mas também como determinadas imagens sobre o outro são construídas e passam a ter autonomia simbólica, num processo de “encarceramento simbólico” dos nativos. Afinal, os elementos descritos são em geral os que estão por baixo nas relações de poder estabelecidas. Para Boaventura Sousa Santos, a pluriculturalidade advém da *ecologia dos saberes*, essa ideia identifica outros saberes, critérios de rigor, e validade e operam de forma crível em práticas sociais. O grande desafio é desenvolver nesses espaços discursos que questionem a si mesmos sobre o seu próprio domínio do saber. E também, interrogar se essas imagens de arquivo não estão sendo manipuladas de acordo com um único *saber* hegemônico a fim de prevalecer apenas um conhecimento sobre essas práticas artísticas. A busca da contemporaneidade pelo *saber* de um período de tortura, morte e silenciamento, como afirma Graciela Carnevale, suscita também uma responsabilidade em promover a interdependência entre os saberes sociológico de tais ausências, dos quais esses arquivos fazem parte, e também reconhecer uma possível ignorância sobre essa condição do sul. O que deve ser proposto é a superação da ignorância através do conhecimento advindo desses arquivos, tendo em vista que estes podem ensinar um determinado conhecimento que implica mudar a condição imperialista ou colonial a quem estes espaços expositivos muitas vezes respondem.

“Mostrar o *Tucumán Arde* e o percurso do Grupo de Artistas de Vanguarda é forçadamente uma interpretação, é apropriar-se dessas ações e inseri-las num novo cenário.” (Freire e Langoni, 2009, 59). A proposta de Boaventura Sousa Santos procura uma pluralidade cultural em que ambos consigam travar diálogos. Entretanto, o teórico afirma que esses diálogos só são possíveis através de uma *tradução intercultural*, sendo essa uma metáfora da contemporaneidade. A presença passiva dos arquivos “revolucionários” da América Latina no cenário internacional é um claro exemplo de um procedimento para aumentar o interconhecimento e as possibilidades de agregação intelectual, cultural e política dos grupos que lutam contra a opressão. A tradução está pautada em uma ideia análoga, em uma tentativa de ver as coisas semelhantes e encontrar a isonomia cultural. Esse processo consiste em tentar alcançar igualdade ou equidade na leitura dos processos culturais do outro. O objetivo é criar inteligibilidade sem dissolver as identidades de cada cultura, algo extremamente desafiador na contemporaneidade globalizada e transcultural e principalmente no cenário artístico contemporâneo. O que se atenta neste artigo é a possibilidade dos espaços hegemônicos “devorarem” essas produções artísticas e com isso retirarem suas potências revolucionárias. Boaventura acredita também ser possível ultrapassar a exotização através da tradução intercultural, já que esta busca pela tradução pode potencializar a imaginação epistemológica. Isso porque a tradução intercultural nega o entendimento naturalista cartesiano e pergunta insistentemente se a cultura dominante não é na realidade uma incapacidade treinada de não ver o outro. No caso dos arquivos em questão é possível que a tentativa de tradução e não relativização do contexto ditatorial latino-americano, e o entendimento complexo de sua precariedade enquanto países construídos em políticas exploratórias, pode desarmar a exotização dessa cultura. É importante também ressaltar que esses espaços já estabelecem um tipo de tradução intercultural, a didática, e que há um elemento de individualidade, um tradutor, que também se envolve dentro do coletivo. No campo artístico esse papel se dá pela curadoria, museus e galerias, com suas exposições e acervos. Entretanto, o grande desafio é não repetir nesta tradução o que vem sendo recorrente na história da arte hegemônica: fazer com que o oprimido se identifique com o opressor, já que aos povos e países colonizados foram-lhe atribuídos essa condição. É necessário fazer com que a tomada de consciência na arte contemporânea combata as amarras coloniais intrínsecas em seus sistemas e que essa tradução leve em consideração a memória da opressão vivida e documentada pela poética dos arquivos destes artistas enquanto resistência latino-americana.

(Re)existir em imagens

A obsessão pelo passado é uma característica desenvolvida na contemporaneidade, não é mero acaso que os arquivos estejam presentes fortemente nos espaços expositivos. E principalmente, em primeiro plano, e no centro da política mundial da memória, estão os traumas históricos, como por exemplo, o tema das ditaduras militares na

América Latina. Essa obsessão pode ser usada, transformada em mercadoria, indiciada ou mesmo esquecida. O uso do passado em suas interligações e conflitos transnacionais e transculturais são oriundos de uma nova política cultural da memória. O arquivo é um fenómeno da memória, mas esta, por sua vez, nunca é neutra. “Toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos”, como afirma Andreas Huysen (2014, 177). Os usos do seu passado são sempre presentes tardios e as lembranças historicamente esquecidas são sempre uma forma de moldagem retrospectiva. Assim, toda atividade da memória implica um ataque do presente ao passado. Essas imagens de arquivo são sobreviventes de muitas camadas repressivas advindas de uma América Latina subdesenvolvida. A sobrevivência compreendida aqui é da pós-morte: algo que não só morreu, mas que gerou um trauma apocalíptico a partir da sua destruição. Ao trazer esse termo para o campo da imagem, tenciona-se pensar não só na sobrevivência de gestos de um passado, mas em imagens ou lampejos de um passado de crise e nos seus traumas e fraturas. O desejo do/a artista sobrevive em um outro tempo, nas imagens que registou gestos de um mundo que não apresenta mais vestígios, em impressão, rastro, traço visual do tempo que quis tocar (Didi-Hubermann, 2015). As imagens de arquivo são as únicas possíveis referências a práticas artísticas que não podem ser representadas de qualquer outra maneira. Entretanto, é inevitável questionar: como dar conta das camadas poéticas e políticas que constroem essas imagens? É preciso pensar o arquivo como um sintoma, como um traço de exceção, um deslocamento de algo ou uma fratura. Fragmentos esses, passíveis de manipulação, montagens, desmontagens e remontagens, em um jogo instável entre obra, arquivo e imagem, como um campo de guerra. A imagem é testemunha de algo como também é um lugar de memória. Essas imagens são espaços de questionamentos: interrogam-nos, inquietam-nos e olham para nós. Essa articulação faz com que inevitavelmente tomemos uma posição.

Diante de toda sua complexidade, toda imagem nos oferece algo para pensar, um pedaço do real e uma faísca do imaginário. Ao nos olhar, ela nos obriga a ver em um movimento dialético. É o lugar de um processo vivo, pois faz parte de um sistema de pensamento. Leva consigo algo de uma situação passada, o pensamento daquele que a produziu e o pensamento de todos aqueles que puderam incorporá-los, de alguma forma. Um pensamento capaz de renascer em outras formas, em outros tempos. As imagens são compostas de passado, presente, futuro e oferecem revelações, memórias, desejos e conflitos. Toda imagem é um processo que, oriundo do passado, leva consigo um desejo de um provável futuro. O arquivo de uma obra não é o que protege o acontecimento do enunciado e o conserva para memórias futuras. São, efetivamente, janelas em um futuro para acessar a memória de uma obra e de tudo que pode a ela e com ela se conectar. Toda imagem é uma forma pensante, com um tracejar que se inicia no suporte que a moldou, no artista que a constituiu, emergindo na história de um determinado assunto para viver enquanto imagem na troca com espectadores.

Para saber é preciso tomar posição. Gesto nada simples. Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, de afrentar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo aquilo de que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição. Trata-se também de situar-se no tempo. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no passado, presente e futuro. Contudo, tudo isso só existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, chamando por nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. (Didi-Huberman 2017,16)

Olhar radicalmente a obra significa pensá-la. Olhar uma imagem-registro pode ser uma ação emancipadora. A aparência de uma imagem é sedutora, por isso é necessário extrair o espectador dessa condição, isto é: *tomar posição*, como sugere o filósofo francês Georges Didi-Huberman. É preciso jogar fora o medo, a submissão, imposta por essa imagem que nos olha e nos questiona, sendo essa a primeira condição da emancipação do espectador. Ele deve escavar para que tudo aquilo que também cabe à imagem possa ser acessado, todas as camadas de processos, “trocar a posição de espectador passivo pela investigação” (Rancière 2010, 11). Nesse sentido, o espectador precisa aceitar sua condição de ignorante, comparando o que descobre com aquilo que já sabe, não é um conjunto de saber, mas sim uma posição tomada. Precisa também saber se aproveitar da inquietude e dos questionamentos que as imagens nos colocam. Desse modo, a distância entre imagem e o olhar é também um “caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ainda ignora, mas que pode aprender como aprendeu o resto” (2010, 19). O espectador precisa sair da passividade para emancipar-se, transpondo o abismo que o separa da atividade. A imagem-registro possibilita essa emancipação, pois nos inquieta e nos questiona. A emancipação, porém, só pode ser consolidada pelo processo da experiência do olhar e com isso tomar uma posição é essencial. Para o filósofo Jacques Rancière, isso culminaria dizer que o “olhar é também uma ação” que “confirma ou transforma essa distribuição de posições” (2010, p.22). Essas posições são traçadas pelos espectadores, por meio dos sentidos, não só quando esses se deparam com imagens, mas também na medida em que os espectadores compõem suas próprias poéticas durante o processo de escavação.

Pensando nesse conceito do homem que escava, o filósofo Georges Didi-Huberman, em seu livro *Cascas*, convida-nos a olhar do ponto de vista arqueológico, isto é, a “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.” (2017, 70). O registro aprisiona, em imagem, coisas, lugares e pessoas que não estão mais ali, mas, apesar de todo esse vazio orquestrado pelo tempo, a imagem é testemunha de algo como também é um lugar de memória. A destruição de todos os elementos contidos na imagem não significa que eles foram para outro lugar, ou que aquilo não aconteceu. “A casca não é mais verdadeira que o tronco” (2017, 70), segundo

o filósofo a casca, assim como a imagem, é uma “superfície de aparição dotada de vida”, que reage à dor fadada pela morte. Diante da vida de uma imagem, nunca poderemos dizer que não há nada para ver, devemos “olhar como arqueólogos”. É necessário saber olhar como um arqueólogo: cavar, escavar nossos próprios olhos, como o ato de retirar as cascas para chegar ao interior de algo. E é através de tal olhar — de tal interrogação — sobre o que vemos, que as coisas começam a olhar para nós de dentro de seus espaços enterrados e de seus tempos desaparecidos. Contudo, não há um real interesse na origem nem no fim, mas sim no procedimento sem fim, encarando a memória da imagem como um processo e como uma construção.

Considerações Finais

Os arquivos aqui tratados despertam desejo. Esse desejo é fruto da grande curiosidade e questionamentos não só sobre os períodos de crise em que se estabeleciam as práticas artísticas mas também sobre o próprio limite da arte enquanto uma força política. Assim, para revisitar estes arquivos é preciso encarar seu caráter político com complexidade e buscar um afastamento de uma arte panfletária, pois a reaparição dessas imagens não corresponde a simples militância em circuitos expositivos. A documentação de suas práticas artísticas, mesmo que inconsciente, sem ter discernimento da razão da criação destes arquivos, mostram que estes artistas não estavam só residindo a repressão de regimes autoritários, mas também a todas as pressões acumuladas na sua história de pessoas colonizadas. E mais, esses documentos são esperanças de uma tentativa de mudança futura, para que esses traumas sejam vistos, revistos e não mais repetidos. O grande desafio, entretanto, é desenvolver nos espaços em que essas imagens ganham visibilidades discursos sobre o próprio domínio do saber. É preciso buscar uma tradução que não relativize essas práticas e tudo que as envolve. É preciso buscar a complexidade de sua condição precária, periférica, colonizada, para cortar as amarras das exotizações.

As poéticas destes arquivos se constroem em imagens que atuam em um movimento de retomada; sua visibilidade material gera disputas sobre suas narrativas, no presente. Para encarar a poética destes arquivos é preciso ter consciência da complexidade que os envolve, já que essas imagens são espaços de alteridade, em nós mesmos, e exigem um trabalho de criação. “É preciso saber aquilo que vemos, mas é preciso saber ver o que se sabe para tornar esse saber mais preciso, mais encarnado, mais aguçado” (2017, 71). Olhar, apesar de tudo, questionar, realocar e reinterpretar o debate sobre a ação de resistência, levando em conta a memória da obra em desejo de retomada. Olhar para essas imagens é ousar imaginar, e, com elas, tomar posição. Elas convocam-nos a olhar, de novo, para a própria história da América Latina em um movimento de resistência e reexistência para continuar a luta.

Agradecimento/Financiamento

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT), no âmbito da Bolsa de Doutoramento com Ref^a: 2022.14383.BD.

A autora agradece também ao Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, que acolhe esta investigação.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2004. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo.
- _____. 2009. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos.
- _____. 2015. *Meios sem fins: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica.
- _____. 2015. *Potência do pensamento*. In *A potência do pensamento: ensaios e conferências*, editado por Giorgio Agamben, 243-254. Belo Horizonte: Autêntica.
- Amaral, Aracy A. (2006). *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34.
- Belting, Hans. 2011. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne Editora.
- Bergson, Henri. (2010). *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Bulhões, Maria Amélia. 1993. Arte Latino-Americana: a busca de uma identidade que já existe. In *Coloquio Arte Latinoamericano Actual*, 62-64. Vol.1. Uruguay, Montevideo.
- Camnitzer, Luis. 2007. *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas.
- Derrida, Jacques. 2001. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2013. *Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Ed. 34.
- _____. 2013. *A imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- _____. 2014. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG.
- _____. 2015. *Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- _____. 2016. *Levantes*. São Paulo: Sesc.
- _____. 2017. *Cascas*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2017. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história*. 1a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. 2020. *Imagens Apesar de Tudo*. São Paulo: Editora 34.
- Foucault, Michel. 1995. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. 2004. *Naissance de la biopolitique*. Paris : Gallimard.
- Freire, Cristina, e Ana Longoni. org. 2009. *Conceitualismos do Sul/ Sur*. 1a ed. São Paulo: Annablume.
- Giunta, Andrea. 2008. *Vanguardia, Internacionalismo y Política: Arte argentina en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. 2014. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- _____. 2020. *Contra el Canon: el contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Groys, Boris. 2015. *Arte e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Huyssen, Andreas. 2014. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Quijano, Aníbal. 2005. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Em *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino- americanas*, organizado por Edgardo Lander, 107-130. Buenos Aires: CLACSO.
- Lippard, Lucy R, and John Chandler. 1968. "The Dematerialization of Art." *Art International* 12(2): 31-36. <http://www.sholetteseminars.com/wp-content/uploads/2020/02/lippard-theDematerializationofArt.pdf>
- Mbembe, Achille. 2008. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições.

- _____. 2002. The power of the archive and its limits. In *Refiguring the archive*, edited by Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid and Razia Saleh, 19-27. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Mignolo, Walter D. 2005. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, organizado por Edgardo Lander, 33-49. Buenos Aires: CLACSO.
- _____. 2020. *Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. 1ª ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Morais, Frederico. 1975. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. 1979. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 1997. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In *Catálogo Geral da I Bienal do MERCOSUL*, 12-20. Porto Alegre: FBAVM.
- Rancière, Jacques. 2009. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 43.
- _____. 2010. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- _____. 2011. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ricouer, Paul. 2007. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- Rolnik, Suely . 2006. *Cartografia sentimental — Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Rolnik, Suely . 2009. Desentranhando futuros. In *Conceitualismos do Sul/Sur*, organizado por Cristina Freire e Ana Longoni, 155- 163 . São Paulo: Annablume.
- _____. 2009. “Furor de arquivo.” *Artes & Ensaios* 19(19): 95-105. <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50817>.
- _____. 2011. “Arquivo-mania.” *Subalternidade* 3(5):129-138. <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4552>.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2019. *Construindo as Epistemologias do Sul Para um pensamento alternativo de alternativas*. Vol. I. Buenos Aires: CLASCO.

Nota biográfica

Tainan Barbosa é doutoranda em Estudos Artísticos — Arte e Mediações no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. É mestre em Estudos Artísticos, com especialização em Cinema e Fotografia pela mesma instituição universitária, e historiadora e crítica de arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ORCID

[0000-0003-4726-6482](https://orcid.org/0000-0003-4726-6482)

Ciência Vitae ID

[8715-BACD-7308](https://ciencia.vitae.pt/8715-BACD-7308)

Morada institucional

IHA. Avenida de Berna, 26-C; 1069-061 Lisboa.

Recebido Received: 2022-09-30

Aceite Accepted: 2023-03-01

DOI <https://doi.org/10.34619/ds70-nuwv>