



Periódico
Permanente.

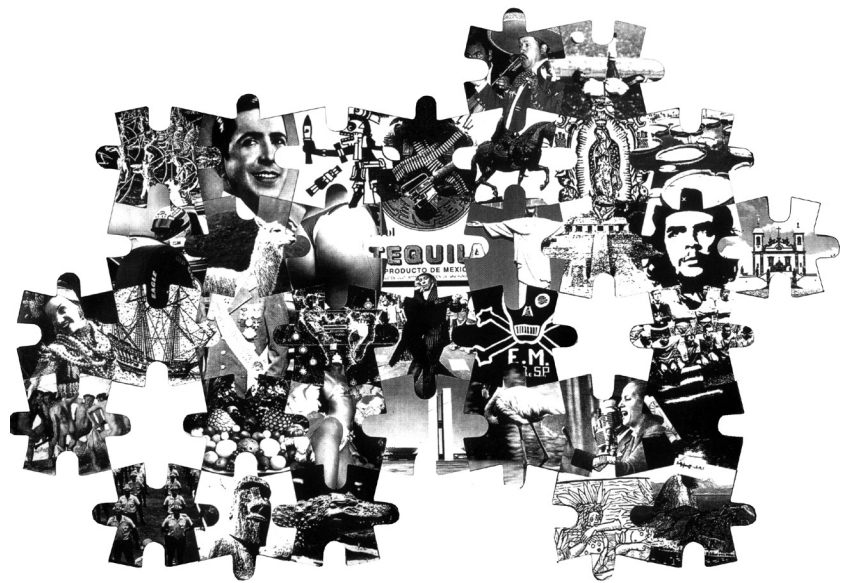
Nº 9
abril 2021

Good-bye identidade, welcome diferença: da arte latino- americana à arte na América Latina

Gerardo Mosquera (2000)

Tradução do espanhol: Cristiélen Marques

Fonte: Este texto foi escrito por Gerardo Mosquera para o projeto de pesquisa: Arte Contemporânea do Equador. Centro Ecuatoriano de Arte Contemporâneo (CEAC).



To be continued... Latin American puzzle - 1998.

Vinil adesivo sobre recortes de espuma vinílica - 128 peças - 40 x 50 cm cada

Há três anos publiquei um artigo intitulado “A arte latino-americana deixa de sê-lo”.¹ Isso causou algumas reações que não deixaram de me surpreender. Embora tenham vindo de pessoas não associadas a posições essencialistas ou tradicionais, minha proposta foi considerada quase um anátema. Na verdade, as respostas foram mais emocionais do que analíticas, não totalmente consistentes com o que foi dito no texto. Foram suscitadas mais pela natureza controversa do título e pela maneira escancarada de apresentar o assunto. Tais explosões são sintomáticas dos paradigmas arraigados de signos ontológicos na América Latina, decorrentes do nacionalismo e do desejo de construir identidades de resistência, diferenciando-se da Europa e dos Estados Unidos. Isso permanece menos nos discursos – que tendem a romper com essas concepções – do que nos padrões mentais básicos, às vezes quase inconscientes. Perdeu-se de vista o fato de que, ao final, “deixar de ser latino-americano” está tornando a arte contemporânea mais “latino-americana”, em uma prática menos governada pelo mercado suntuário, e com um maior sentido cultural em relação ao contexto.

A cultura na América Latina sofreu uma neurose de identidade que não está completamente curada, e da qual esse próprio texto faz parte, mesmo que por oposição. Essa neurose manifestou sintomas particularmente agudos no campo das artes plásticas. No entanto, já no final da década de 1970, Frederico Morais vinculou nossa obsessão à identidade ao colonialismo e sugeriu uma ideia “plural, diversa, multifacetada” do continente,² fruto de sua multiplicidade de origem. Mesmo as próprias noções de América Latina e de Ibero-América sempre foram muito controversas. Incluem o Caribe anglófono e o holandês? E os “chicanos”? Compreendem os povos indígenas que às vezes nem falam línguas europeias? Se reconhecemos estes últimos como latino-americanos, por que não o fazer com os povos indígenas ao norte do Rio Grande³? O que chamamos de América Latina é parte do Ocidente ou do Não Ocidente? Por acaso isso não contradiz os dois, destacando o esquematismo de tais noções? De qualquer forma, hoje os Estados Unidos, com mais de 30 milhões de habitantes de origem “hispanica”, são sem dúvida um dos países latino-americanos mais ativos. Dado o *boom* migratório e as taxas de crescimento da população “hispanica” (uma migração sem movimento), em um futuro não muito distante, poderia ser o terceiro país de língua espanhola, depois do México e da Espanha. Em algumas lojas em Miami, há sinalizações que dizem: “*English spoken*” (fala-se inglês).

No entanto, a ideia de América Latina não é negada até hoje, como fazem alguns intelectuais africanos com a noção de África como uma invenção colonial.⁴ A autoconsciência de pertencer a uma entidade histórico-cultural chamada América Latina permanece, mas de maneira problematizada. A permanência generalizada desse reconhecimento pode ser curiosa, porque nós, latino-americanos, sempre nos perguntamos quem somos. É difícil saber, dada a multiplicidade de componentes em nossas etnogêneses, os complexos processos de *crioulização* e hibridização, a presença de grandes grupos indígenas não integrados, ou apenas parcialmente, nas nações pós-coloniais, e o fluxo migratório mantido ao longo do século XX. Esse emaranhado novelo foi ainda modulado por uma história colonial muito antiga, entre medieval e renascentista, com assentamento permanente e massivo desde o início de ibéricos e africanos. Há muitas respostas para a questão, talvez já em si mal formulada, sobre se somos “ocidentais” ou não, “africanos” ou não. Nossos labirintos nos confundiram ou nos deixaram atordoados. Agora começamos a nos assumir mais pelo fragmento, pela justaposição e pela colagem, aceitando nossa diversidade e até as nossas contradições. O perigo é cunhar, diante das totalizações modernistas, um clichê pós-moderno de América Latina como um reino de total heterogeneidade.⁵ Por outro lado, o pluralismo pode ser uma prisão sem muros. Borges contou a história do melhor labirinto: a imensurável amplitude do deserto, da qual é difícil escapar. Um pluralismo abstrato, ou sob o controle de centros autodescentralizados, pode tecer um labirinto de indeterminação que limita as possibilidades de uma diversificação social e culturalmente ativa. Borges pode nos oferecer outra pista: após o empenho em desenharmos todas e cada uma de nossas diversidades, talvez apareça apenas o retrato de cada artista.

Outra armadilha é o preconceito de considerar a arte latino-americana simplesmente derivada dos centros ocidentais, sem levar em conta sua complicada participação no Ocidente. Frequentemente não se observam as obras: são solicitados seus passaportes para a entrada, e são revisadas as bagagens diante da suspeita de algum contrabando vindo de Nova York, Londres ou Berlim. Frequentemente, os passaportes não estão em ordem, porque respondem a processos de hibridação e apropriação, em resposta a uma longa e multifacetada situação pós-colonial. Suas páginas aparecem repletas de ressignificações, neologismos, reinvenções, “contaminações⁶” e “in-correções⁷” desde os tempos barrocos. Ainda mais em nosso tempo, marcado por tanta transformação e hibridização cultural, quando complexos rearranjos de identidades ocorrem enquanto as bordas se tornam porosas e mutantes.

A nova atração dos centros pela alteridade, típica da moda “global”, permitiu maior circulação e legitimação da arte das periferias. Mas, muitas vezes, foram valorizados trabalhos que expressam a diferença explicitamente ou satisfazem as expectativas pelo exotismo. Esta atitude tem levado alguns artistas a uma “outrização” em um autoexotismo paradoxal. O paradoxo é ainda mais agudo se nos perguntarmos por que o “Outro” é sempre nós, nunca eles. O autoexotismo sublinha um esquema hegemônico, mas também a passividade de ser complacente a todo custo, ou no máximo indica uma iniciativa mediada. Também é fortalecido pelas condições locais. Estas, curiosamente, correspondem a posições opostas à intrusão estrangeira. Refiro-me aos imaginários nacionalistas em que é expresso um culto tradicionalista às “raízes”, supostamente protetoras contra a interferência estrangeira, e à idealização romântica de convenções sobre a história e os valores da nação. Frequentemente, o folclore nacionalista é muito mais um meio usado ou manipulado pelo poder para retorizar uma nação supostamente integrada, participativa. Dessa maneira, é disfarçada a exclusão real das camadas populares, especialmente os indígenas. Toda esta situação circunscreve a arte aos perímetros de circulação, publicação, legitimação e consumo do gueto, que limitam desde o início suas possibilidades de disseminação e valorização, reduzindo-a a âmbitos predeterminados.

Quando disse que a arte latino-americana está deixando de sê-lo, me referi a dois processos que observo hoje no continente. Um acontece na esfera da produção artística, e o outro na da circulação e recepção. Por um lado, há o processo interno de superação da neurose de identidade entre artistas, críticos e curadores. Isso está trazendo uma paz que permite maior internalização na pesquisa artística. Por outro lado, a arte latino-americana começa a ser apreciada como arte sem sobrenomes. Em vez de ser obrigada a declarar o contexto, é cada vez mais reconhecida como participante de uma prática geral, que não necessariamente tem que expor o contexto, e que às vezes se refere à própria arte. Isso se deve à maior internacionalização dos circuitos artísticos, que supera lentamente o pseudointernacionalismo do *mainstream*, como parte dos processos de globalização. Assim, artistas da América Latina, como os da África ou do Sudeste Asiático, começaram lenta e progressivamente, a exhibir, publicar e exercer influência fora dos circuitos do gueto. Com isso, muitos preconceitos são quebrados e

todos ganham, não só as áreas com menos acesso a redes internacionais, pois a comunicação artística é diversificada e enriquecida.

No entanto, surgem novos problemas, típicos de um período de transição. Se existe o perigo de autoexotismo em reação aos circuitos que pedem “primitivismo” e diferença, há também seus opostos: o cosmopolitismo abstrato, que nivela as diferenças, e o “internacionalismo” mimético que leva a uma espécie de “linguagem internacional pós-moderna” como um inglês da arte que funciona como uma língua franca das cada vez mais numerosas bienais e exposições internacionais.⁸ O fato de os artistas dos quatro cantos do planeta exibirem internacionalmente apenas significa, por si só, uma internacionalização quantitativa. A questão está no quanto eles estão contribuindo para transformar um *status quo* hegemônico e restritivo em direção a uma verdadeira diversificação, em vez de ser digerido por eles. Os modernistas brasileiros usaram a metáfora da antropofagia para legitimar sua apropriação crítica, seletiva e metabolizada das tendências artísticas europeias, um comportamento característico da arte pós-colonial. Mas é preciso avaliar as nuances dessa imagem para romper com seu significado excessivamente positivo, tornando transparente a luta que essa relação carrega implicitamente de quem engole quem.

A questão toda, no entanto, é mais complexa. Vejamos o caso, especificamente, de boa parte da arte brasileira. Pode-se delinear uma tendência principal dessa plástica que levou ao desenvolvimento de uma inclinação neoconcreta, pós-minimalista, com os olhos fixos no *mainstream*, sem grandes fundações locais ou interesse na cultura popular. Mas como caricaturava o crítico Paulo Emílio Sales Gómez, a sorte é que os brasileiros copiam mal,⁹ pois introduziram uma personalidade particular, uma maneira própria de falar a “língua internacional”. Ainda que controversa, a esquematização de Sales Gómez é fértil de sentidos. Se a arte brasileira, como a pomba equivocada de Rafael Alberti,¹⁰ queria ir para o norte e ir para o sul, no final é menos uma desorientação do que uma des-orientação. Tal dinâmica permitiu aos artistas brasileiros uma participação extremamente original dentro da tendência “internacional” pós-minimalista conceitual. Eles a imbuíram de uma expressividade quase existencial, quebrando a frieza enfadonha preponderante, introduziram uma sofisticação do próprio material, conferindo-lhe uma proximidade humana, e diversificaram, tornando-a mais complexa e até mesmo subvertendo a prática da “língua internacional”. A personalidade desta plástica antissamba não é – como acontece entre os caribenhos, os andinos e os mexicanos – mediante representações ou ativações importantes da cultura vernácula, mas de uma maneira específica de se fazer arte contemporânea. Uma identidade desinteressada “da identidade”. Uma identidade pela ação, não pela representação.

Em virtude das características de uma colonização antiga que europeizou o vasto âmbito colonizado, a cultura da América Latina, e especialmente suas artes plásticas, tem frequentemente jogado pelo ricochete. Quero dizer, as bolas que vieram do “Norte” foram desenvolvidas, apropriando-se de tendências hegemônicas para usá-las a partir da inventividade individual dos artistas e da complexidade de seus contextos. A crítica colocou ênfase nessas estratégias de

ressignificação, transformação e sincretismo, para enfrentar a eterna acusação de cópia e derivações que, não sem razão, sofremos. A pós-modernidade, com seu descrédito de originalidade e sua valorização da cópia, nos ajudou muito. Mas também seriam plausíveis as mudanças de foco para discutir como a arte na América Latina enriqueceu as próprias possibilidades das tendências “internacionais”, nelas mesmas. Por exemplo, José Clemente Orozco é sempre estudado dentro do muralismo mexicano. Seria produtivo vê-lo também como um dos grandes artistas do expressionismo em geral, como ele é, sem dúvida. Wifredo Lam, por outro lado, é considerado por introduzir, em primeira mão, elementos “primitivos” de origem africana no surrealismo. Só recentemente ele é analisado por usar o modernismo como um espaço para a expressão dos significados afro-caribenhos, com o propósito de afirmar uma diferença anti-hegemônica.

É muito problemático que áreas dominantes quase sempre tenham a preferência de saque. O fluxo não pode continuar permanentemente na mesma direção Norte-Sul, conforme ditado pela estrutura de poder. Não importa o quão plausível seja a estratégia de apropriação e transculturação, envolve uma situação perene de resposta que reproduz aquela estrutura hegemônica, embora a conteste e ainda consiga aproveitá-la, à maneira dessas artes de combate sem armas que aproveitam a força de um adversário mais poderoso. Também é necessário inverter o fluxo. Não para simplesmente driblar um sistema binário de transferência, desafiando seu poder, mas contribuindo para pluralizar o enriquecimento, transformando a situação predominante. Também seria bem-vindo um bate-bola horizontal, tendendo ao desenvolvimento de uma verdadeira rede global de interações para todos os lados. As trocas culturais na globalização ainda permanecem como esquemas radiais a partir de centros, com conexões em rede insuficientes. Uma estrutura de globalização axial e zonas de silêncio desenham os circuitos econômicos, políticos e culturais que criam um modelo macro de todo o planeta. A globalização dinamizou e pluralizou a circulação cultural, mas o fez seguindo o caminho da economia, reproduzindo em certa medida suas estruturas de poder. Daí a dificuldade de traduzir as mudanças nos fluxos a que me referi, porque as correntes tendem a se mover de acordo com a posição do dinheiro. Felizmente, porém, os processos de internacionalização que a globalização desencadeou parecem nos levar gradualmente a uma interação cultural mais fluida. Vivemos um escorregadio momento de transição, uma era pós-utópica reformista que busca mudanças dentro do que é, mais do que mudar o que é.

Quando afirmei que a melhor coisa que estava acontecendo com a arte latino-americana era que ela estava deixando de sê-lo, também me referi à generalização questionável que o termo implica. Alguns autores preferem falar de “arte na América Latina” em vez de “arte latino-americana”, como um ato não enfático que procura destacar, no próprio plano da linguagem, sua rejeição à construção duvidosa de uma América Latina integral e emblemática e, além disso, à toda generalização globalizante. Deixar de ser “arte latino-americana” significa afastar-se da simplificação para destacar a extraordinária variedade de produção simbólica no continente.

Com antecedentes como o grupo Madí, a arte na América Latina vem deslocando, de forma intermitente desde os anos 1960, os paradigmas que nortearam sua prática e valorização. Esses paradigmas estavam relacionados a certas generalizações que ainda gozam de reconhecimento como caracterizações da identidade cultural latino-americana em constante movimento, ou de algumas regiões em específico: realismo mágico ou fantástico (ambos relacionados à proclamação surrealista da América Latina feita por André Breton no México), a miscigenação, o barroco, o desejo construtivo, o discurso revolucionário etc. Estas categorias têm bases importantes e serviram aos esforços de “resistência” contra a penetração cultural “imperialista”. Elas tiveram um notável crescimento nos anos 1960, dentro de um latino-americanismo militante característico de todo um período histórico marcado pela Revolução Cubana e pelas guerrilhas. As compulsões ideológico-culturais levaram a construí-las com um desejo totalizante, ao ponto de se tornarem cada vez mais estereótipos característicos das visões externas e superficiais da cultura do continente. Falar hoje de realismo mágico ou miscigenação como rótulos globais, é quase como falar de um filme do Zorro.

Na década de 1980, o auge da pintura alegórica e expressionista imposto pelo *mainstream* impulsionou um renascimento de alguns dos antigos paradigmas e poéticas associadas, cujo melhor exemplo foi o neomexicanismo. Este rótulo inclui artistas valiosos, que introduziram novos significados e configurações a partir dessas bases. Mas adquiriu um sentido pejorativo devido a outros que satisfizeram as expectativas *cliché*, infladas por um *boom* de mercado que, em geral, afetou a todos. Agora, desde os anos 1960 e 1970, especialmente na Argentina, no Brasil e no Chile, outras perspectivas foram estabelecidas, transmitidas por práticas como instalação, performance e outras formas abertas. Não me refiro tanto ao uso desses meios em si mesmos, mas às orientações artísticas e culturais às quais eles serviram de instrumento. É necessário diferenciar o uso simples de morfologias artísticas, das mudanças de significado e de valor que elas podem facilitar. Se a Bíblia lembra que não se pode colocar vinho novo em odres velhos, também é um problema, embora de uma maneira diferente, colocar vinho velho em odres novos. Isso porque proliferaram instalações que seguem outros paradigmas, como altar continuador de magia, mitos e mestiçagens, e tanta instalação barroca de mensagens literais, com a qual muitos artistas parecem querer “se recuperar” das posições tradicionais. O extremo se passou no México nos anos 1970, onde uma nova forma artística derivada da instalação foi consagrada: a “*la caja*” (a caixa). Na prática, consistia em colocar instalações dentro de caixas que atuavam como vitrines, negando o sentido espacial, expansível e aberto da instalação, transformando-a em uma escultura que podia ser colocada sobre uma mesa de café e, portanto, tornava-a mais fácil de se vender. Porém, há também artistas que conseguem renovações semânticas e estéticas a partir dos discursos tradicionais.

Novas perspectivas se espalharam por toda parte nos anos 1980, com núcleos muito fortes no Brasil, na Colômbia, em Cuba e no Chile. Neste momento, caracterizam a arte mais propositiva realizada no continente, mesmo em áreas que, devido a tragédias

históricas, tiveram cenas mais frágeis, isoladas e conservadoras, como o Paraguai e a América Central.

A América Latina participou da proliferação global de uma “linguagem internacional pós-moderna” minimalista e conceitual. Mas fez a seu modo, introduzindo diferenças. Se delinearmos uma tendência artística dominante nos Estados Unidos e na Europa que, em geral, se aprofunda na própria arte, notamos que os latino-americanos vão mais da arte para fora. Eles compartilham do interesse de muitos colegas por um tipo de linguística da arte que estrutura sua própria produção, ou seja, formando uma arte por meio de sua autodiscussão, além de uma crítica da representação. Mas a partir daí tencionam à arte em relação a contextos ambientais, sociais, culturais, religiosos etc. Não de forma direta ou anedótica, mas dentro de uma análise dos recursos semióticos da própria arte. Como parte deste curso, a simbolização mantém um peso notável na arte produzida na América Latina, talvez à exceção do Brasil, em contraste à tendência mais de apresentação recorrente nos Estados Unidos e na Europa. Em nosso continente, muitos artistas usaram recursos pós-conceituais para entrelaçar a estética, o social, o cultural, o histórico e o religioso, sem sacrificar a pesquisa artística. Seria mais apropriado dizer que eles a estão reforçando, a partir da expansão das possibilidades da arte para novos territórios e tornando mais densa e refinada sua capacidade significativa. Esses artistas estão potencializando o instrumental analítico e linguístico do conceitualismo para lidar com o alto grau de complexidade da sociedade e da cultura da América Latina, onde a multiplicidade, a hibridização e os contrastes introduziram contradições e sutilezas. Todo esse caráter de legibilidade em termos “internacionais” e ao mesmo tempo diferente, torna-se então internacionalmente atrativo para a arte latino-americana, mas traz o risco de convertê-la na perfeita alteridade para o *mainstream*.

A direção esboçada contradiz uma certa tradição “militante” da arte latino-americana, em favor de outra tradição oposta de fluidez e complexidade no modo como a cultura do continente ocupou-se ativamente dos problemas sociais. Isso fica mais claro no plano dos significados do que no plano dos significantes, e corresponde às práticas atuais em outras áreas periféricas. Além do mais, tem a ver com uma projeção mais individual, que emana do próprio artista, do que com o senso partidário e militante que colocou a arte numa posição auxiliar diante dos discursos políticos e sociais e, em última análise, tendeu a torná-la uma ilustração desses.

Essa diferença no nível do sentido é uma das mudanças em relação aos paradigmas totalizantes referidos, uma vez que procuravam, desde o início, uma peculiaridade latino-americana da linguagem. Os artistas novos parecem menos interessados em mostrar seu passaporte. Os componentes culturais atuam mais no discurso das obras do que em sua estrita visualidade, mesmo nos casos em que se baseiam no vernáculo. Isso não significa que não exista um *look* latino-americano em muitos artistas, nem mesmo que certas recorrências de alguns países ou áreas não possam ser estabelecidas. O crucial é que essas identidades começam a se manifestar mais pelos traços de uma prática artística do que pelo impulso de identificar elementos retirados do folclore, da religião, do ambiente físico ou da história. Esse procedimento

implica a presença do contexto e da cultura entendida em seu sentido mais amplo, e internalizada no próprio modo de construir as obras e seus discursos. Mas também uma práxis da arte em si, como arte, que estabelece constantes identificáveis, construindo a tipologia cultural do modo de fazer arte, e não acentuando os fatores culturais nela *introjetados*. Assim, existem formas brasileiras – e até mesmo de São Paulo, do Rio de Janeiro ou de Minas Gerais – mais identificáveis porque se referem a formas de fazer textos do que a projetar contextos.

Destacar a prática da arte como criadora da diferença cultural vai de encontro à orientação dos discursos do Modernismo na América Latina. Estes tendiam a acentuar a direção oposta, isto é, a maneira pela qual a arte correspondia a uma determinada cultura nacional. Eles conseguiram, talvez, legitimar-se no quadro do nacionalismo predominante, para o qual contribuíram muito. No entanto, além deste confronto, o contexto é um fator básico nos artistas que estabeleceram a nova perspectiva. Mas seus trabalhos, em vez de nomear, analisar, expressar ou construir contextos, são construídos a partir deles. As identidades e os ambientes físicos, culturais e sociais são agora mais atuados do que exibidos. São identidades e contextos concorrentes na metalinguagem artística “internacional” e na discussão de questões contemporâneas “globais”.

A partir do nó de problemas que estamos discutindo pode ser delineado um olhar histórico que iria talvez da “arte *européu-provinciana*” à “arte derivada” passando à “arte latino-americana”, à “arte na América Latina”, à “arte da América Latina”. Não me refiro ao caráter dessa produção em diferentes momentos históricos, mas às epistemologias vigentes. A última denominação enfatiza a participação ativa da arte procedente da região nos circuitos e linguagens “internacionais”.¹¹ Refere-se a uma intervenção que envolve a introdução de diferenças anti-homogeneizantes no quadro “internacional” (a ênfase nas aspas destaca o sentido estrito no qual é preciso usar este termo), e sua legitimidade dentro dele. Ou seja, identifica a construção do global a partir da diferença, sublinhando o surgimento de novos sujeitos culturais num cenário internacional até recentemente trancado a chaves. Não podemos dizer que esta arena está agora aberta, mas sim que há mais portas, e estas abrem com diferentes modelos de chave. Tal processo é um aspecto positivo dessa constelação de transformações que chamamos de globalização. Uma percepção crítica da globalização não deve levar a vê-la como um fluxo unidirecional. Ela mesma é o resultado de um entrelaçamento de mudanças históricas, algumas das quais, como a descolonização, a emergência de novos sujeitos econômicos, sociais e culturais, os intensos movimentos migratórios, as *transterritorializações* culturais e os reajustes demográficos, a consciência multicultural e suas políticas, carregam um signo anti-hegemônico. A globalização gera seus próprios curtos-circuitos, embora tenha trazido poucas mudanças essenciais nas estruturas de poder. Pelo contrário, a retórica sobre a globalização é abundante de triunfalismo ilusório de um mundo transterritorial, descentralizado, integralmente participativo, de diálogo multicultural, com correntes que fluem em todas as direções.

Toda essa nova perspectiva tem sido possível no Caribe, afetado por tantos estereótipos relacionados à presença de origem africana, à “magia”, à miscigenação, ao ritmo, ao trópico etc., tornando-se

marcas de exportação. Sempre houve artistas que trabalharam fora dessas amarras, mas as novas orientações romperam fortemente com o “caribenhismo”, abrindo múltiplas possibilidades. No entanto, os artistas mais interessantes do Caribe são os antípodas do trabalho dos brasileiros. Ao silêncio construtivo e pós-minimalista destes últimos, se opõe o maior protagonismo do meio, em especial o vernáculo, na estruturação das obras dos primeiros, assim como a maior vontade em ir da arte ao social, ao religioso etc. O que pode ser visto claramente nos dominicanos, nos jamaicanos, nos *nuyorricans* e em alguns artistas das Pequenas Antilhas. Os mais notáveis jovens artistas de Porto Rico, como Charles Juhasz, Arnaldo Morales e Ana Rosa Rivera, lidam com pesquisas menos relacionadas com o contexto, quebrando o “recolhimento” insular a que se referiu Mari Carmen Ramírez.

Em Cuba, o meio também tem sido protagonista, com uma maior inclinação conceitual, desconstrutiva e de apropriação. Mas houve um fenômeno muito interessante de vínculo entre o popular e o “culto”. O acesso gratuito e massivo à educação permitiu a formação de jovens de todas as esferas, enquanto a falta de moradia, o nivelamento social e a pobreza generalizada os mantiveram em contato com eles, pelo menos até que emigrassem. São assim, simultaneamente, portadores de folclore muito ativos e artistas profissionais. Isto permitiu um processo único, em que a obra “cultivada” é construída a partir de valores e cosmovisões populares. Não é o vernáculo inspirando o “culto” ou servindo como fonte, mas **fazendo-o**.

Destaca-se em artistas iniciados em religiões afro-cubanas ou familiarizados com seus ambientes, os que realizaram trabalhos pós-conceituais a partir de cosmovisões não ocidentais. Isso incluiu a introdução de mecanismos religiosos dentro da arte contemporânea, relacionados a rituais e experiências místicas pessoais. As Silhuetas de Ana Mendieta, por exemplo, eram obras de arte que combinavam a *landart*, a *bodyart* e a performance da época, mas também constituíam uma cerimônia íntima real, uma resposta mística para as obsessões pessoais da artista. Novamente, aqui o religioso não é uma fonte tema ou iconográfica: ele age como uma parte instrumental de uma prática artística híbrida com outras atividades e experiências. Juan Francisco Elso, que concebeu a arte como um processo místico de iluminação pessoal, é o paradigma de um caminho que leva a arte em novas direções, dando conteúdo e funcionalidade diferentes sem romper com seu exercício como atividade autossuficiente centrada na codificação de mensagens estético-simbólicas. Mas essas direções ainda são radicais demais para serem aceitas em circuitos internacionais. Elas contrastam com o sucesso relâmpago do minimalismo “pobre” de Kcho, outro grande artista cubano cujo equilíbrio entre o cânone, a diferença e o exotismo o tornam muito apreciado, como um Basquiat do pós-minimalismo.

Para contrabalancear o otimismo deste texto e sua cunhagem de novos rótulos, concluirei com uma anedota, emblemática dessa ambivalência dos rótulos, de seus trânsitos e de sua superação. Contou-me essa anedota Julio Girona, um pintor cubano que mora em Nova York desde 1930. No início dos anos 1960, Girona estava passando pelas ruas daquela cidade quando, inesperadamente, se envolveu no caos de uma manifestação que foi reprimida pela polícia. Um agente

o repreendeu, erguendo seu cassete: “Saia, preto sujo!” O artista, perplexo com toda a situação, só conseguiu responder: “Eu não sou preto!”. “Bem, vá se foder da mesma forma, seu desgraçado porto-riquenho!”, respondeu o policial que começava a se incomodar. “Olha, eu também não sou porto-riquenho, sou cubano!” exclamou Girona. O policial, já cansado, acertou-o com o cassete, enquanto respondia furiosamente: “É tudo a mesma merda!”

Notas

- 1 MOSQUERA, Gerardo. El arte latinoamericano deja de serlo. In: *ARCO Latino* Madrid, 1996, pp. 7-10.
- 2 MORAIS, Frederico. *Las artes plásticas en la América Latina: Del trance a lo transitorio*, La Habana, 1990, pp. 4-5 (Primera edición: 1979).
- 3 NdT: O Rio Grande é um dos maiores rios da América do Norte, no México é também chamado de “Rio Grande del Norte” ou “Bravo del Norte”. Nasce nas montanhas de San Juan, no estado americano do Colorado, banha o estado do Novo México e, a partir de El Paso, no Texas, serve de fronteira natural entre os Estados Unidos e o México. Ao longo desta região se encontram tribos indígenas cujas terras ancestrais se estendem pelo estado americano do Arizona e pelo estado mexicano de Sonora.
- 4 OGUIBE, Olu. In the “Heart of Darkness”. In: *Third Text*, Londres, n. 23, verão de 1993, pp. 3-8.
- 5 Ver AMOR, Mónica. *Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm*. In: MOSQUERA, Gerardo (antologador). *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: MIT Press, Cambridge (Institute of International Visual Arts), 1995.
- 6 FISHER, Jean. Some Thoughts on “Contaminations” (Editorial). In: *Third Text*, Londres, n. 32, outono de 1995, pp. 3-7.
- 7 BERNSTEIN, Boris. Algunas consideraciones en relación con el problema “arte y etnos”. In: *Cráteres*. La Habana, n. 5-12, enero 1983-diezembre de 1984, p. 267.
- 8 MOSQUERA, Gerardo. ¿Lenguaje internacional? In: *Lápiz*. Madrid, n. 121, abril de 1996, pp. 12-15.
- 9 Citado por Ana Maria de Moraes Belluzzo em conversa com o autor.
- 10 NdT: Rafael Alberti (1902-1999), poeta espanhol, membro da chamada “A Geração de 27” que foi um grupo de espanhóis do ciclo de literatura entre 1923 e 1927 com o desejo de trabalhar com formas vanguardistas de arte e poesia. O poema “Se equivocó la paloma...” foi composto por Alberti durante seu exílio em Paris, e faz parte da do livro *Entre o cravo e a Espada* (1941):

 Se equivocó la paloma.
 Se equivocaba.
 Por ir al norte, fue al sur.
 Creyó que el trigo era agua.
 Se equivocaba.
 Creyó que el mar era el cielo;
 que la noche la mañana.
 Se equivocaba.
 Que las estrellas, rocío;
 que la calor, la nevada.
 Se equivocaba.
 Que tu falda era tu blusa;
 que tu corazón su casa.
 Se equivocaba.
 (Ella se durmió en la orilla.
 Tú en la cumbre de una rama.)
- 11 Daí o subtítulo de minha antologia de 1995, já citada.