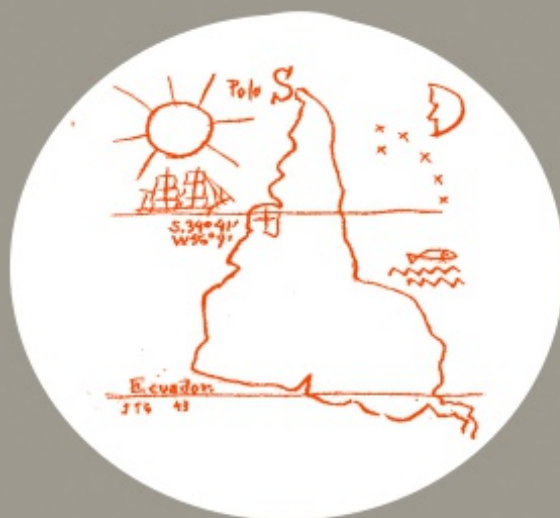


TODAS AS ARTES

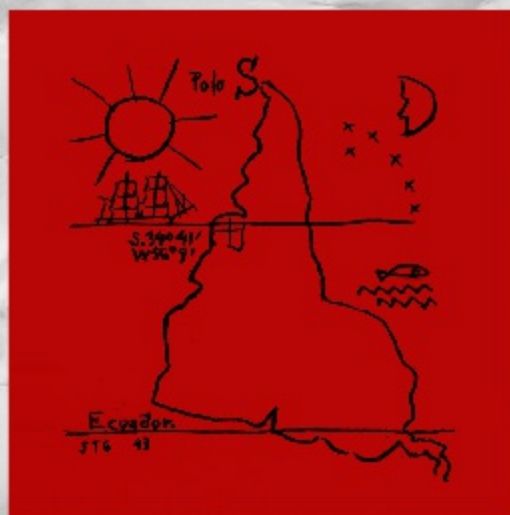
.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025
ISSN 2184-38052

Debates entre Sociologia e História da Arte

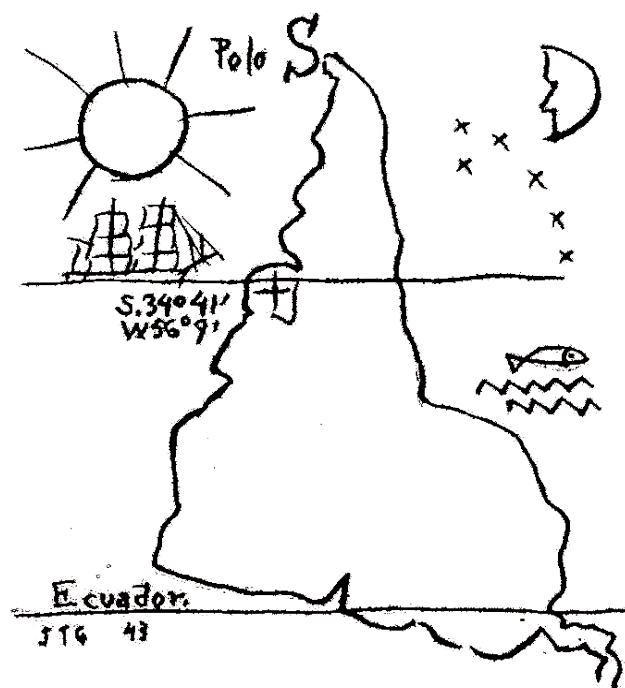
América do Sul e Caribe em perspectiva



Organização

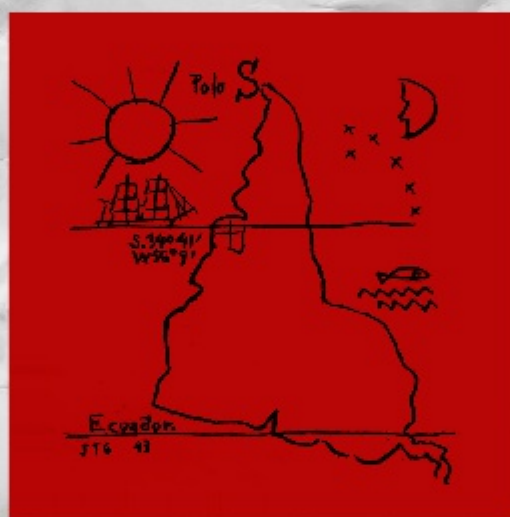
**Sabrina Parracho Sant'Anna
Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos**

Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025



Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Caribe em perspectiva



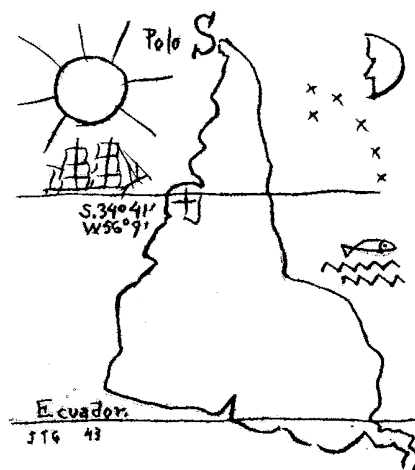
Organização

**Sabrina Parracho Sant'Anna
Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos**

Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025

FICHA TÉCNICA

TECHNICAL DATA SHEET



ORGANIZAÇÃO

Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Lúcia Bueno, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Marcelo Ribeiro Vasconcelos, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL DISCENTE

Camila Vitorio, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Luiza Queiroz Penna, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Vitória Barrenco, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

CAPA

Cleber Soares

e-mail: contato@clebersoares.des.br

ORGANISATION

Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Lúcia Bueno, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Marcelo Ribeiro Vasconcelos, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

STUDENT EDITORIAL COMMITTEE

Camila Vitorio, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Luiza Queiroz Penna, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Vitória Barrenco, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

COVER

Cleber Soares

e-mail: contato@clebersoares.des.br

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

Júlia Almeida de Mello, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Portugal • Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Gerciane Oliveira, Universidade Federal do Ceará, Brasil • Glaucia Villas Bôas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Glória Diógenes, Universidade Federal do Ceará, Brasil • Kadma Marques Rodrigues, Universidade Estadual do Ceará, Brasil • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, Estados Unidos da América • Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México • Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'Innovation, França • Armando Malheiro, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Espanha • Augusto Santos Silva, Faculdade de Economia e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Espanha • Claudia Fontineles, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, Estados Unidos da América • Diana Crane, University of Pennsylvania, Estados Unidos da América • Edwar Castelo Branco,

Universidade Federal do Piauí, Brasil • Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Países Baixos • Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, Estados Unidos da América (In memoriam) • Irllys Barreira, Universidade Federal do Ceará, Brasil • João Teixeira Lopes, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa (Iscte), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal • José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal • Lilia Moritz Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil • Marcelo Ridenti, Universidade de Campinas, Brasil • Marcelo Sousa Neto, Universidade Estadual do Piauí, Brasil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália • Maria Hirvi-Ijäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia • Maria Lucia Bueno, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França • Olga Magano, Universidade Aberta, Portugal • Pedro Costa, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia'CET, Portugal • Renata Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Ricardo Campos, FCSH-UNL e CICS.NOVA, Portugal • Roberta Shapiro, EHESS – École des hautes études en sciences sociales, França • Sacha Kagan, Center for World Music, University of Hildesheim, Alemanha • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia • Sergio Miceli, Universidade de São Paulo, Brasil • Shara Jane Adad, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido • Tom Artiss, University of Cambridge, Reino Unido • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, Reino Unido • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lüneburg, Alemanha • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies, McGill University, Canadá

EDITORES EXECUTIVOS

Amanda Mazzone, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Portugal, • Carlos Mota, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Jovani Dala Bernardina, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil • Julio Eduardo Alvarenga, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Lais Rabello de Andrade, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal • Lúcia Liberato Evangelista, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Mariana Selas, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

ASSISTENTES EDITORIAIS

Jovani Dala Bernardina, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

COMPOSIÇÃO, ARTWORK E DESIGN

Esgar Acelerado, Ilustrador, Portugal • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

EDITORA E LOCAL DE EDIÇÃO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

APOIO

Reitoria da Universidade do Porto. Caixa Geral de Depósitos

CONTACTOS

WEBSITES

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>
<http://todasartes.pt>

CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

ENDEREÇO POSTAL

Faculdade de Letras da Universidade do Porto Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 200
Via Panorâmica, s/n 4150-564 — Porto,
PORTUGAL

Email: todasartes.journal@gmail.com



DOI

ISSN 2184-3805



9 772184 380001 >

TODO O CONTEÚDO DESTA REVISTA, EXCETO ONDE ESTÁ IDENTIFICADO, ESTÁ LICENCIADO SOB UMA CREATIVE COMMONS LICENSE



EDITORIAL TEAM

DIRECTION

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

Júlia Almeida de Mello, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

EDITORIAL COMMITTEE

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Portugal • Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Gerciane Oliveira, Universidade Federal do Ceará, Brasil • Glaucia Villas Bôas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Glória Diógenes, Universidade Federal do Ceará, Brasil • Kadma Marques Rodrigues, Universidade Estadual do Ceará, Brasil • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

EDITORIAL BOARD

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, Estados Unidos da América • Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México • Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'Innovation, França • Armando Malheiro, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Espanha • Augusto Santos Silva, Faculdade de Economia e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Espanha • Claudia Fontineles, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, Estados Unidos da América • Diana Crane, University of Pennsylvania, Estados Unidos da América • Edwar Castelo Branco,

Universidade Federal do Piauí, Brasil • Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Países Baixos • Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, Estados Unidos da América (In memoriam) • Irllys Barreira, Universidade Federal do Ceará, Brasil • João Teixeira Lopes, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa (Iscte), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal • José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal • Lilia Moritz Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil • Marcelo Ridenti, Universidade de Campinas, Brasil • Marcelo Sousa Neto, Universidade Estadual do Piauí, Brasil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália • Maria Hirvi-Ijäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia • Maria Lucia Bueno, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França • Olga Magano, Universidade Aberta, Portugal • Pedro Costa, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia'CET, Portugal • Renata Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Ricardo Campos, FCSH-UNL e CICS.NOVA, Portugal • Roberta Shapiro, EHESS – École des hautes études en sciences sociales, França • Sacha Kagan, Center for World Music, University of Hildesheim, Alemanha • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia • Sergio Miceli, Universidade de São Paulo, Brasil • Shara Jane Adad, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido • Tom Artiss, University of Cambridge, Reino Unido • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, Reino Unido • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lüneburg, Alemanha • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies, McGill University, Canadá

EXECUTIVE EDITORS

Amanda Mazzoni, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Portugal, • Carlos Mota, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Jovani Dala Bernardina, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil • Julio Eduardo Alvarenga, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Lais Rabello de Andrade, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal • Lúcia Liberato Evangelista, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Mariana Selas, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

EDITORIAL ASSISTANTS

Jovani Dala Bernardina, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

COMPOSITION, ARTWORK AND DESIGN

Esgar Acelerado, Ilustrador, Portugal • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

PUBLISHER AND PLACE OF PUBLICATION

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

SUPPORT

Reitoria da Universidade do Porto. Caixa Geral de Depósitos

CONTACTS

WEBSITES

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>
<http://todasartes.pt>

MAIN CONTACT

Email: todasartes.journal@gmail.com

TECHNICAL SUPPORT CONTACT

POSTAL ADDRESS

Faculdade de Letras da Universidade do Porto Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 200 Via Panorâmica, s/n 4150-564 — Porto, PORTUGAL

Email: todasartes.journal@gmail.com



TODO O CONTEÚDO DESTA REVISTA, EXCETO ONDE ESTÁ IDENTIFICADO, ESTÁ LICENCIADO SOB UMA CREATIVE COMMONS LICENSE

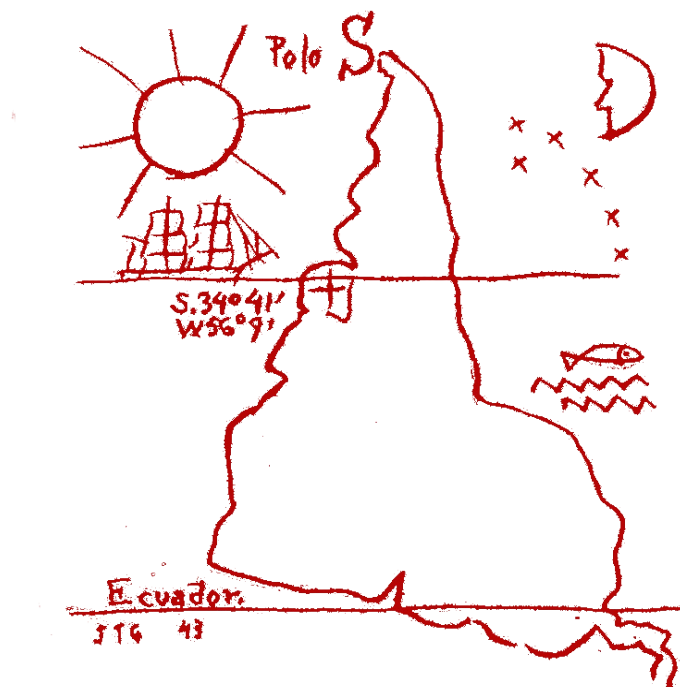


PARCERISTAS

Amanda Mazzoni, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Portugal • Carlos Mota, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Claudia Fontineles, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Edwar Castelo Branco, Universidade Federal do Piauí, Brasil • José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa – Iscte, Portugal • Júlia Almeida de Mello, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil • Julio Eduardo Alvarenga, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Lais Rabello de Andrade, i2ADS, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal • Lúcia Liberato Evangelista, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Marcelo Sousa Neto, Universidade Estadual do Piauí, Brasil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália • Olga Magano, Universidade Aberta, Portugal • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Pedro Costa, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia'CET, Portugal • Renata Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Sacha Kagan, Center for World Music, University of Hildesheim, Alemanha • Shara Jane Adad, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies, McGill University, Canadá

REVIEWERS

Amanda Mazzoni, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Portugal • Carlos Mota, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Claudia Fontineles, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Edwar Castelo Branco, Universidade Federal do Piauí, Brasil • José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa – Iscte, Portugal • Júlia Almeida de Mello, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil • Julio Eduardo Alvarenga, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Lais Rabello de Andrade, i2ADS, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal • Lúcia Liberato Evangelista, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Marcelo Sousa Neto, Universidade Estadual do Piauí, Brasil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália • Olga Magano, Universidade Aberta, Portugal • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Pedro Costa, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia'CET, Portugal • Renata Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Sacha Kagan, Center for World Music, University of Hildesheim, Alemanha • Shara Jane Adad, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies, McGill University, Canadá



SUMÁRIO

DEBATES ENTRE SOCIOLOGIA E HISTÓRIA DA ARTE – -BRASIL, AMÉRICA DO SUL E CARIBE EM PERSPECTIVA.....	2
ARTIGOS.....	10
DE LAS COLECCIONES DE ARTE A LAS COLECCIONES DE INDUMENTARIA. UN RECORRIDO DE INVESTIGACIÓN.....	12
42, CALLE PANORAMA, LA HABANA DEL JARDÍN A LA JUNGLA: OTRAS FORMAS DE ENTENDER LO NO HUMANO EN LA OBRA DE WIFREDO LAM (1942-1946).....	28
ANTÔNIO BENTO E A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NO 10 E 20 CONGRESSOS DA AICA (1948-1949) - INTERNACIONALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL.....	44
BIENAIIS DE SÃO PAULO NOS ANOS 1970: CRISE OU URGÊNCIA DE REVISÃO?	66
CRIAÇÃO DE VALOR, ATIVOS ECONÔMICOS E SALVAGUARDA SOCIAL NOS MODELOS DE INTERCÂMBIO DE ARTE ARGENTINA CONTEMPORÂNEA.....	88
PROYECTO LAB_MUSEOS: DESAFÍOS INSTITUCIONALES, DISCURSIVOS Y PROFESIONALES. BALANCE Y PERSPECTIVAS.....	102
PERSPECTIVAS NEGRAS PARA A SOCIOLOGIA DA ARTE BRASILEIRA: A EXPOSIÇÃO AFRO-BRASILIDADE E A ATUALIDADE DE GUERREIRO RAMOS.....	120

SUMMARY

DEBATES BETWEEN SOCIOLOGY AND ART HISTORY – -BRAZIL, SOUTH AMERICA, AND THE CARIBBEAN IN PERSPECTIVE.....2

ARTICLES.....10

FROM ART COLLECTIONS TO DRESS COLLECTIONS. A RESEARCH JOURNEY.....12

42, PANORAMA STREET, HAVANA FROM THE GARDEN TO THE JUNGLE: OTHER WAYS OF UNDERSTANDING THE NON-HUMAN IN THE WORK OF WIFREDO LAM (1942–1946).....28

ANTÔNIO BENTO AND THE BRAZILIAN PARTICIPATION IN THE 1ST AND 2ND AICA CONGRESSES (1948-1949) – INTERNATIONALIZATION AND PROFESSIONALIZATION OF ART CRITICISM IN BRAZIL 44

THE SÃO PAULO BIENNIALS IN THE 1970S: CRISIS OR THE URGENCY OF REVISION?.....66

VALUE CREATION, ECONOMIC ASSETS AND SOCIAL SAFEGUARD IN CONTEMPORARY ARGENTINE ART EXCHANGE MODELS.....88

PROJECT LAB_MUSEOS: INSTITUTIONAL, DISCURSIVE, AND PROFESSIONAL CHALLENGES. ASSESSMENT AND PERSPECTIVES.....102

BLACK PERSPECTIVES FOR THE SOCIOLOGY OF BRAZILIAN ART: THE AFRO-BRASILIDADE EXHIBITION AND THE RELEVANCE OF GUERREIRO RAMOS.....120

DEBATES ENTRE SOCIOLOGIA E HISTÓRIA DA ARTE – -BRASIL, AMÉRICA DO SUL E CARIBE EM PERSPECTIVA

**DEBATES BETWEEN SOCIOLOGY AND ART HISTORY –
-BRAZIL, SOUTH AMERICA, AND THE CARIBBEAN IN
PERSPECTIVE**

**DÉBATS ENTRE SOCIOLOGIE ET HISTOIRE DE L'ART – LE BRÉSIL,
L'AMÉRIQUE DU SUD ET LES CARAÏBES EN PERSPECTIVE**

**DEBATES ENTRE LA SOCIOLOGÍA Y LA HISTORIA DEL ARTE: BRASIL,
SUDAMÉRICA Y EL CARIBE EN PERSPECTIVA**

Sabrina Parracho Sant'anna

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Lucia Bueno

Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Universidade Federal de Juiz de Fora e Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Brasil

A presente Edição Especial dá continuidade ao número “Debates entre Sociologia e História Da Arte - América do Sul e Brasil em Perspectiva”, publicado em 2024 no volume 7, n.º 3, de Todas as Artes - Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura. Naquele volume, a edição organizada reunia parte das comunicações apresentadas em seminário homônimo, organizado nos dias 6 e 7 de junho de 2024, no Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), em Juiz de Fora, Brasil. A partir de perspectiva interdisciplinar, o seminário procurava articular as contribuições da Sociologia e da História da Arte para refletir sobre a produção, recepção e instituições de Arte, levando em consideração o caráter multidimensional dos fenômenos culturais. Além disso, tendo em conta o crescente lugar da geopolítica no mundo contemporâneo, os debates procuravam refletir sobre as peculiaridades da região, a partir dos processos de mundialização de que a arte é também protagonista.

Se, por um lado a história social da arte aponta para a importância da compreensão dos nexos causais entre passado e futuro, permitindo também rever interpretações correntes a partir de questões colocadas pelo tempo presente, a perspectiva sociológica permite compreender fenômenos sociais a partir de processos sistêmicos ampliados, renovando

[2]

debates, num contexto em que as Ciências Sociais ganham crescente relevância para a compreensão de um mundo em processo de mudanças sociais cada vez mais aceleradas. A articulação entre diferentes modos de produção do conhecimento foi, portanto, o eixo fundamental para compreender a arte numa perspectiva transnacional dessa região, que enfrenta os desafios de reconfigurações das correlações de poder em escala global. O objetivo do seminário e dos dois volumes foi, assim, construir interlocução entre os diversos grupos de pesquisa sobre o campo das artes na América do Sul, buscando construir caminhos para o avanço do conhecimento na área.

Conforme já discutimos anteriormente, tanto a delimitação do espaço geográfico da América do Sul, como categorias como Sul Global, América Latina ou Caribe são delimitações arbitrárias que procuram agregar fluxos mundiais de informações, mercadorias e pessoas. Conforme já discutiram João Feres Júnior e Walter D. Mignolo, o termo América Latina, por exemplo, se constrói a partir do poema *Las dos Américas* (1856) de José María Torres de Caicedo, se difundindo para a forma inglesa a partir de fins do século XIX. Construído por oposição à América anglo-saxã, a latinidade se apresenta como alteridade e muitas vezes se constitui a partir de interesses geopolíticos que passam a conformar uma identidade “definida como primitiva, tradicional, atrasada ou subdesenvolvida” (Júnior, 2004: 69).

Atribuída de fora, a categoria se impõe ora como estigma, ora como estratégia de reelaboração da identidade imposta. De fato, se são interesses geopolíticos que dão unidade ao território, outros agenciamentos da categoria resultam como consequências imprevistas da ação. Debates clássicos que vão de Richard Morse a Roberto Fernández Retamar também procuraram definir identidades regionais a partir da reinterpretação dessa oposição. Conforme discutiu Miglievitch (2011), por exemplo, o trânsito entre intelectuais exilados nas ditaduras militares da segunda metade do século XX foi fundamental para reforçar o sentido de pertencimento e estranhamento que habita a região. Historicamente, em momentos de tensionamento global, a posição geográfica da região recebe especial atenção, se torna alvo de disputas e seus efeitos muitas vezes constituem vínculos inesperados.

De fato, neste exato momento, enquanto aguardamos em expectativa o desfecho de tropas estrangeiras estacionadas no mar do Caribe, nos telejornais nacionais e internacionais ouvimos mais uma vez referências a um “hemisfério comum”. As acusações de narcoterrorismo, que justificam interferências externas, se imiscuem no discurso de atores políticos localizados, oriundos dos mais diferentes espectros políticos e prontos a capitalizar a instabilidade de governos locais. Seria ocioso lembrar toda a recente vaga de injunções geopolíticas que voltam a colocar os diferentes governos locais sob a ameaça de interferência organizada em redes sociais ou através de novos golpes judiciais. Neste preciso momento, enquanto escrevemos, sucessivos e vagos protestos são organizados por redes sociais e mobilizam uma suposta geração Z contra o governo de Claudia Sheinbaum no México, o Peru assiste à intensificação da instabilidade política após a queda de sua sexta presidente no período de sete anos, em Honduras, Xiomara Castro acusa o golpe e o Chile acompanha em suas eleições presidenciais a ascensão de novos líderes populistas à direita, ecoando as campanhas infladas à custa de mobilizações digitais em todo o continente.

Do ponto de vista da arte, é verdade que a ideia de arte latino-americana também é cunhada como classificação externa aos países que são objeto dessa terminologia. De fato, muitas vezes a identidade regional se deve ao interesse de centros hegemônicos movidos pela “necessidade de alimentar um mercado de arte em expansão e em busca de novos produtos

[3]

a comercializar em circuito dilatado, cada vez mais empenhado em otimizar a circulação de obras e exposições” (Couto, 2012: 99). Conforme mostrou Maria Lucia Bueno, a formação de coleções em museus norte-americanos foi fundamental para a difusão da categoria geográfica. Ao transformar o particular em universal, tais instituições foram alguns dos principais agentes de reinvenção de uma tradição artística global nos últimos anos (Bueno, 2024). Assim, como também chamou a atenção Maria de Fátima Morethy Couto recentemente, a noção de “arte latino-americana” foi também uma “noção de caráter identitário” que muitas vezes escamotava a diversidade da produção daqueles que nasceram na região (2023: 11). No entanto, conforme já discutiram Sabrina Parracho e Marcelo Ribeiro (2021), consequência imprevista desses processos, a reelaboração da experiência permitiu por vezes a criação de vínculos que, muitas vezes, subverteram o sentido esperado da integração regional, como se deu na relação de Pedrosa com intelectuais chilenos em seu período de exílio. Desse modo, a seleção dos artigos procura evitar a imposição da categoria como unidade fechada.

Assim, no primeiro volume destas duas edições especiais, a definição do escopo se deu a partir da seleção de uma série de seis artigos produzidos por pesquisadoras brasileiras que orientaram sua reflexão para a compreensão de seus objetos de estudo a partir da articulação dos fluxos transnacionais ou regionais. Participaram daquele número Maraliz Christo, Maria Izabel Branco Ribeiro, Ilana Goldstein e Vitória Oliveira Machado, Glaucia Villas Bôas, Fernanda Pequeno e Renata Proença. Os primeiros três artigos apresentavam debates a partir de três coleções pertencentes a diferentes museus e os três últimos se debruçavam sobre atuação de artistas contemporâneos brasileiros, com foco em suas relações com as instituições e em seus posicionamentos diante dos espectadores

Se no primeiro volume foi dada especial atenção a instituições e artistas brasileiros, o atual volume, está especialmente focado em entender os diferentes contextos nacionais e sua relação com fluxos globais do mercado de arte e de ideias circulantes. Nesse sentido, os textos aqui reunidos se debruçam sobre a arte a partir da relação entre produção, instituições locais e processos de internacionalização ampliados.

No primeiro artigo, Marisa Baldasarre se dedica a investigar a paisagem urbana e cultural de Buenos Aires na transição do século XIX ao XX, estabelecendo vínculos entre pesquisas sobre coleções de arte e coleções de vestuário. Conformando relações entre uma cultura visual e uma cultura do vestir, a perspectiva da autora permite “questionar o conceito de autonomia ao mesmo tempo que amplia o objeto de estudo produzindo uma desestabilização das hierarquias consagradas e uma discussão sobre categorias de análise tradicionais, sem anular as diferenças entre os distintos sistemas de visualidade”. Aproximando as coleções de artes e vestimentas, Baldasarre reflete sobre a construção de imagens da cidade a partir do trânsito transnacional de modelos de modernidade visual, mas também salienta as distinções entre os dois registros, chamando a atenção, no caso da arte, para debates sobre quais deveriam ser as características distintivas de uma arte argentina.

David Castañer, por sua vez, discute o trânsito entre Europa e América, a partir da obra de Wilfredo Lam. Tematizando o retorno do artista a seu país natal, Castañer recorre a debates contemporâneos para analisar as reformulações da obra do artista a partir da reflexão sobre natureza e cultura e a relação entre humanos e não-humanos. Como argumenta o autor, o deslocamento geográfico do artista implica também uma transformação nas condições materiais de produção de sua obra. A mudança do ateliê parisiense para a casa ajardinada

[4]

em Havana e a reelaboração da experiência que daí advém permite conceber a obra do artista a partir de perspectiva ecológica que, mesmo que não oblitere interpretações canônicas sobre a obra do artista, possibilita adensar as interpretações centradas na valorização da mestiçagem e da crítica colonial. A interrelação entre os dois pontos de vista oferece perspectiva que entrelaça a crítica ao projeto moderno ao debate geopolítico contemporâneo.

O artigo de Marcelo Ribeiro Vasconcelos avança no século XX e retoma a questão sobre a relação entre fluxos transnacionais e reflexões locais a partir da institucionalização da crítica de arte no Brasil. Tomando como objeto a participação brasileira nos dois primeiros congressos da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e a repercussão na imprensa, o autor analisa como a constituição de uma crítica de arte profissional no Brasil se estruturou a partir de modelos internacionais que legitimavam discursos especializados e impessoais. A inserção institucional na AICA não apenas consolidou uma concepção de crítica de arte como prática mediadora entre o público e artistas, ao privilegiar uma linguagem estética supostamente livre de vieses políticos, mas também atualizou os debates locais a partir das discussões veiculadas nos encontros anuais da associação. A ênfase no caso de Antônio Bento se justifica tanto pelas estratégias de consagração mobilizadas em sua coluna no Diário Carioca quanto pelo diálogo que estabeleceu com os críticos estrangeiros acerca da arte abstrata, evidenciando como seu pertencimento a círculos internacionais repercutiu em significativas reformulações conceituais.

Renata Zago, ao debater a crise do modelo das Bienais de São Paulo nos anos 1970, aponta para tensionamentos dos padrões internacionalistas, chamando a atenção para as contradições entre global e local. Se se nesse período o mundo foi marcado por movimentos de independências coloniais na África, ascensão do autoritarismo no continente e crítica à neutralidade de exposições universalistas, a especificidade da crise da Bienal de São Paulo se desdobrou, conforme argumenta Zago, em três diferentes esferas: institucional, artística e política. A elaboração desses diferentes pontos de tensionamento resultou na “problematização das relações entre centro e periferia, inserindo-se em um movimento cultural mais amplo do que suas intenções imediatas”.

O artigo de Viviana Usubiaga, ao se dedicar à história recente do mercado de arte na Argentina, também reflete sobre as consequências imprevistas de processos ampliados, refletindo sobre o papel do financiamento público – e sua ausência – sobre experiências que moldam o mercado de arte argentino contemporâneo. Levando em consideração o papel fundamental da construção de valor no sustento dos artistas, Usubiaga discute aspectos importantes do agenciamento de vias alternativas para a criação de ativos econômicos, mas também experiências compartilhadas. Se por um lado, a diversificação do mercado de trabalho artístico não é novidade no Brasil (Bueno, 2016), Usubiaga lança luz sobre dimensões importantes dessa experiência no fazer artístico, chamando a atenção tanto para a crítica que emerge tematizada nos trabalhos, como para arranjos alternativos de comunidades criativas de caráter contracultural. A relação entre arte e mercado é, portanto, evidenciada na formação de vínculos de sociabilidade entre artistas, mas também nas obras que constroem.

No capítulo “Proyecto LAB_Museos: desafíos institucionales, discursivos y Profesionales”, Raiza Cavalcante e Marisol Facuse procuram mapear a proliferação de debates suscitados no campo dos museus, no contexto do processo de longo termo levado a cabo através do Comitê de Redefinição de Museus do ICOM. O artigo retoma com propriedade as discussões

[5]

suscitadas no âmbito da UNESCO desde a segunda metade do século XX. Como argumentam as autoras, a crítica às instituições museais que resultou na Carta de Santiago, no conceito de ecomuseus de Hugues de Varine e na democratização dos lugares de memória foi retomada mais recentemente no Comitê de Redefinição de Museus do ICOM em 2016, tendo efeitos concretos sobre as instituições museais no Chile. O projeto de pesquisa apresentado no artigo se apoiou em processos de diagnóstico e co-criação que buscaram gerar processos de reflexão e autorreflexão institucional no período de 2020 a 2021. A partir dos casos específicos do Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) e do Centro Nacional de Arte Contemporâneo (CNCA), o artigo lança luz sobre a relação entre debates formados em organismos internacionais e situações concretas locais, chamando a atenção para o modo como os marcos de valores organizacionais se materializaram institucionalmente através de programas e ações concretas em cada um dos casos em tela.

Finalmente, o artigo de Guilherme Marcondes fecha o dossiê com análise da exposição “Afro-brasilidade: uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel” (2025), projeto da FGV Arte. A análise da exposição lança luz sobre processos de crítica institucional que coloca no centro do debate as reiteradas reivindicações pelo direito ao reconhecimento de artistas negros(as/es). Relacionando o processo a debates crescentes na esfera pública da sociedade brasileira, mas também às discussões sobre reconhecimento em âmbito internacional, o autor recorre ao instrumental sociológico de Guerreiro Ramos para refletir sobre a especificidade da realidade local no tensionamento com categorias analíticas universalizantes. Se, conforme argumenta Marcondes, o passado colonial brasileiro deixou marcas profundas que fomentam um racismo à brasileira, baseando-se no mito de que o país seria mais aberto ao contato racial de diferentes grupos, as discussões recentes na arte contemporânea lançam luz sobre processos de longa duração e permitem reconectar vínculos entre passado e futuro. Ao analisar o caso da exposição curada por João Victor Guimarães e Paulo Herkenhoff, Marcondes debate as possibilidades abertas pela arte contemporânea brasileira e lança luz sobre importantes debates para a Sociologia da Arte no país.

O presente dossiê apresenta, portanto, perspectivas variadas sobre a produção de arte no continente. Passado um ano dos intensos debates que resultaram do seminário no Museu de Arte Murilo Mendes, em Juiz de Fora, a publicação deste segundo volume se faz ainda mais pertinente. Os meses passados apenas reforçaram a importância geopolítica da região no mundo contemporâneo. A história mostra que os efeitos do contexto atual, mesmo que sempre imprevisíveis, ainda serão sentidos por longo período. Com efeito, desdobramentos das movimentações no tabuleiro global indicam que a reflexão sobre a arte no continente começa a ganhar protagonismo, promovendo novas injunções no território, mas também nos centros transnacionais de difusão da arte contemporânea.

Em 2025, Cecília Fajardo Hill foi co-chair da edição do Congresso da Associação de Estudos Latino-Americanos (LASA) em São Francisco, *Poner el cuerpo en Latinx América*. No discurso de abertura do evento, a pesquisadora e curadora de exposições chamou a atenção para o destaque dado à arte na formulação daquela edição. Segundo Fajardo Hill, embora tenham sempre sido organizados painéis e importantes conferências sobre o assunto em edições anteriores, era a primeira vez que a arte se tornava o centro do encontro. Após lembrar as recentes rupturas na condução de políticas imigratórias nos Estados Unidos que impediram a participação de conferencistas do Chile e Colômbia no evento, ela chamava a atenção para os tempos difíceis vivenciados pela comunidade latina no país, mas também para o lugar da arte como modo de dar sentido e intervir no mundo, seu papel nos discursos de resistência

[6]

e na conformação de identidades interseccionais^{1.)}. De fato, a arte latina começa a receber destaque em instituições estadunidenses como categoria importante para o agenciamento de visões de mundo alternativas. Sem querer esgotar o tema, valeria chamar a atenção para a recente organização de mostras dedicadas a artistas latino-americanos no país. Em 2025, Wilfredo Lam foi tema de grande retrospectiva no MoMA nova-iorquino^{2.)}, não muito longe dali, Hélio Oiticica ocupa atualmente as salas da fundação DIA^{3.)}, no Brooklin. Segundo Veronica Esposito, colunista do jornal The Guardian, a feira de Arte Miami Basel 2025 deu amplo destaque à produção do continente^{4.)}.

No Brasil, vale chamar a atenção para o destaque dado à arte do continente na Bienal de São Paulo de 2025. Dos 125 participantes, 25% são sul-americanos. Ao lado de artistas africanos, foi o grupo com maior contingente de obras apresentadas na exposição organizada por Bonaventure Soh Bejeng Ndikung^{5.)}. Também em São Paulo, em dezembro de 2025, o CCBB inaugurou retrospectiva de Torres Garcia. Em Minas Gerais, o Instituto Inhotim, abriu na galeria de Claudia Andujar, exposição coletiva que reúne obras de artistas indígenas sul-americano, explorando temas de preservação cultural e território^{6.)}. Na galeria Lago, o Instituto inaugurou ainda exposição do artista guatemalteco, Edgar Calel, que apresenta obras comissionadas inspiradas em suas vivências e na cosmovisão Kaqchikel-Maia^{7.)}. Novos debates e perspectivas parecem vir sendo, portanto, configurados. O presente dossiê tem a expectativa de contribuir para que novos vínculos possam ser estabelecidos e a experiência possa ser elaborada coletivamente. Boa leitura!

1) LASA2025 Welcome Ceremony. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SR0KxZHoO4k>

2) Wilfredo Lam: When I Don't Sleep, I Dream | MoMA. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5788>. Consultado em 05 de dezembro de 2025

3) Hélio Oiticica | Exhibitions & Projects | Exhibitions | Dia. Disponível em: <https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/helio-oiticica-exhibition>

4) Art Basel Miami 2025: Latin American artists take center stage . Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2025/dec/04/art-basel-miami-2025-latin-american-artists>

5) Bienal de São Paulo 2025 mira na África e América do Sul - 10/06/2025 - Ilustrada - Folha. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/06/bienal-de-sao-paulo-tera-prevalencia-de-artistas-da-africa-e-da-america-do-sul.shtml>

6) Maxita Yano - Inhotim. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/eventos/maxita-yano/>

7) Edgar Calel, "Ru Jub'ulik Achik' – Aromas de um sonho" - Inhotim. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/eventos/edgar-calel-ru-jubulik-achik-aromas-de-um-sonho/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bueno, M. L., Vasconcelos, M. R., & Sant'Anna, S. P. (2024). Debates entre sociologia e história da arte: América do Sul e Brasil em perspectiva. *Revista Todas as Artes*, 7, 5–19. <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3>
- Bueno, M. L. (2016). La condition d'artiste contemporain au Brésil. In A. Quemin & G. Villas Bôas (Eds.), *Art et société: Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*. OpenEdition Press.
- Bueno, M. L. (2025). Collectionneurs de l'art latino-américain: Bâtisseurs de la mémoire et de la valeur symbolique. Le cas de l'art brésilien dans les collections aux États-Unis au XXI^e siècle. In D. Castañer (Ed.), *Vers une histoire du marché de l'art de l'Amérique latine*. HiSCA.
- Couto, M. de F. M. (2012). Trânsitos entre arte e crítica na América Latina (1960–1970). *Arte & Ensaios*, 24, 97–105.
- Couto, M. de F. M. (2023). *A Bienal de São Paulo e a América Latina: Trânsito e tensões (anos 1950 e 1960)*. Editora da Unicamp.
- Feres Júnior, J. (2004). Spanish America as the other of America. *Lua Nova*, 62. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452004000200005>
- Morse, R. (1988). *O espelho de Próspero: Cultura e ideias nas Américas*. Companhia das Letras.
- Retamar, R. F. (1988). *Caliban e outros ensaios*. Busca Vida.
- Sant'Anna, S. P., & Vasconcelos, M. R. (2021). Do museu de reproduções ao Museu das Origens: Reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa. *Sociologias Plurais*, 7(1). <https://doi.org/10.5380/sclplr.v7i1.79168>
- Ribeiro, A. M. M. (2011). Intelectuais no exílio: Onde é a minha casa? *Dimensões*, 26, 152–176. http://www.imigracaohistorica.info/uploads/1/3/0/0/130078887/artigo_intelectuaisnoexilio-3724742.pdf

Maria Lucia Bueno.

É Doutora em Ciências Sociais pelo IFCH-UNICAMP e professora nos Programas de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens e Ciências Sociais da UFJF. Juntamente com Ligia Dabul e Sabrina Parracho Sant'Anna, coordenou o GT de Sociologia da Arte da Sociedade Brasileira de Sociologia, SBS (2011-2024). E-mail: marialucia.bueno@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7594-5672

Sabrina Marques Parracho Sant'Anna.

É Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ (2008). Desde 2009, é docente da UFRRJ, onde atua como professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. E-mail: saparracho@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1726-2018

Marcelo Ribeiro Vasconcelos.

É Doutor em Sociologia pela UNICAMP, atua como pesquisador e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: ribeirovasconcelos.m@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7817-9694

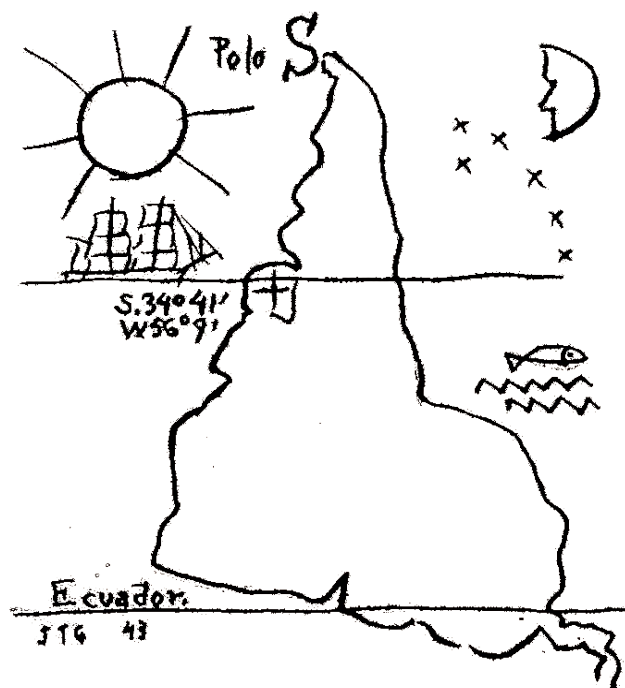
Receção: 10/11/2025

Aprovação: 28/12/2025

Citação:

Sant'Anna, S. M. P; Bueno, M. L & Vasconcelos, M. R. (2025). Debates entre Sociologia e História Da Arte – Brasil, América do Sul e Caribe em Perspectiva. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3) Volume Especial, pp. 2-9 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8nespa1>

ARTIGOS



TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE

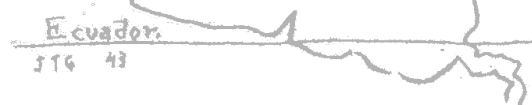


Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025
ISSN 2184-38052

DE LAS COLECCIONES DE ARTE A LAS COLECCIONES DE INDUMENTARIA. UN RECORRIDO DE INVESTIGACIÓN FROM ART COLLECTIONS TO DRESS COLLECTIONS. A RESEARCH JOURNEY

DES COLLECTIONS D'ART AUX COLLECTIONS DE VÊTEMENTS. UN PARCOURS DE RECHERCHE

DAS COLEÇÕES DE ARTE ÀS COLEÇÕES DE VESTUÁRIO. UM PERCURSO DE PESQUISA



María Isabel Baldasarre

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, UNSAM-CONICET, Argentina

RESUMEN: Este trabajo describe el recorrido de investigación que enlaza el coleccionismo de arte con una historia visual de la moda en Buenos Aires en el período comprendido entre 1870 y 1914. Se plantean los puntos en común entre ambos objetos de estudio, así como los desafíos metodológicos y los aportes que el análisis de la moda, en tanto consumo masivo y extendido entre todas las clases sociales, ofrece a la historia cultural. Se consideran elementos como la gravitación que en ambos fenómenos tuvieron los bienes importados, la relevancia de las artes del hacer para la producción casera de indumentaria y las posibilidades del análisis material de las prendas. Este análisis, en diálogo con fuentes visuales e impresas, permite conocer mejor la cultura vestimentaria de un determinado momento histórico.

Palabras-clave: coleccionismo, moda, consumo, Buenos Aires, siglo XIX

ABSTRACT: This paper outlines a research trajectory that links art collecting with a visual history of fashion in Buenos Aires between 1870 and 1914. It explores the points of intersection between these two areas of study, as well as the methodological challenges and contributions that fashion analysis—as a form of mass consumption shared across social classes—offers to cultural history. Key aspects considered include the impact of imported goods on both phenomena, the significance of craft-based practices in home dressmaking, and the potential of material analysis of garments. In dialogue with visual and printed sources, this approach enables a deeper understanding of clothing cultures during a specific historical period.

Keywords: collecting, fashion, consumption, Buenos Aires, 19th century

RÉSUMÉ: Cet article retrace un parcours de recherche qui relie le collectionnisme d'art à une histoire visuelle de la mode à Buenos Aires, entre 1870 et 1914. Il met en lumière les points communs entre ces deux objets d'étude, ainsi que les défis méthodologiques et les apports que l'analyse de la mode, en tant que consommation de masse partagée entre toutes les classes sociales, offre à l'histoire culturelle. Sont considérés comme axes d'analyse le rôle des biens importés dans les deux phénomènes, l'importance des savoir-faire dans la confection domestique des vêtements, et les possibilités qu'offre l'analyse matérielle des pièces d'habillement qui, en dialogue avec les sources visuelles et imprimées, cela permet de mieux comprendre les

[12]

DE LAS COLECCIONES DE ARTE A LAS COLECCIONES DE INDUMENTARIA. UN RECORRIDO DE INVESTIGACIÓN • MARÍA ISABEL BALDASARRE

cultures vestimentaires d'une époque historique donnée.

Mots-clés: collectionnisme, mode, consommation, Buenos Aires, XIXe siècle

RESUMO: Este artigo apresenta um percurso de pesquisa que conecta o colecionismo de arte a uma história visual da moda em Buenos Aires, entre 1870 e 1914. Discute os pontos em comum entre esses dois campos de estudo, assim como os desafios metodológicos e as contribuições que a análise da moda — enquanto consumo massivo e difundido entre todas as classes sociais — oferece à história cultural. São considerados como eixos de análise a influência dos bens importados em ambos os fenômenos, a importância dos saberes manuais na confecção doméstica de roupas e as potencialidades da análise material das peças de vestuário que, em diálogo com fontes visuais e impressas, permite compreender melhor as culturas do vestir de um determinado momento histórico.

Palavras-chave: colecionismo, moda, consumo, Buenos Aires, século XIX

1. Introducción

Este trabajo propone un recorrido por distintas instancias de la investigación desarrolladas en las últimas décadas en torno a colecciones de arte y de indumentaria, atendiendo a los desplazamientos conceptuales, metodológicos y materiales implicados en el pasaje del estudio del colecionismo y el mercado de arte hacia una perspectiva que incorpora el análisis de la moda, el vestir y el consumo de ropa. Mi foco se ha centrado en la ciudad de Buenos Aires, en el período conocido como *belle époque*, es decir desde el último cuarto del siglo XIX hasta los inicios de la primera Guerra Mundial. Se trató de un momento de alta concentración de riqueza, gran movilidad social, llegada masiva de inmigrantes europeos e intensa transformación urbana. Buenos Aires, que en 1870 tenía 207.600 habitantes, llegó a multiplicar casi por nueve esa cantidad para 1920, año en que se registraban 1.779.500 pobladores (Ferrerres, 2010: 239-240). Entre 1890 y 1920 el producto bruto interno per cápita de la Argentina era el más alto de la región, consolidando un gran mercado consumidor, en el que los bienes importados de todo tipo encontraron un ámbito ideal para su propagación y consumo. La ciudad participó así de ese furor por lo importado que caracterizó a las pujantes burguesías de muchas metrópolis latinoamericanas (Orlove, 1997), y en este sentido, tanto las obras de arte como las prendas de indumentaria inundaron la plaza porteña^{1.)} para satisfacer una demanda inédita y transformarse en objetos aspiracionales, equivalentes con las propias ideas del arte y la moda.

La perspectiva de la circulación y el consumo de bienes culturales se propone como un elemento en común a ambos fenómenos, habilitando la comparación y subrayando también sus particularidades y diferencias. El giro hacia el estudio de la moda implicó no solo un cambio de objeto, sino también una transformación en la escala y en la naturaleza misma de los materiales a analizar. Mientras que la investigación anterior se basó en acervos delimitados —principalmente de pinturas pertenecientes a colecciones públicas—, el nuevo enfoque presentó una cantidad, por momentos inabarcable, de casos de estudio: todos los habitantes de una ciudad participan, de manera más o menos formal, en el consumo, intercambio y uso de ropa.

^{1.)} "Porteño/a" es el gentilicio que se utiliza para referirse tanto a las personas como a lo relativo a la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Además, desde sus orígenes la moda hizo parte de un sistema comercial. En el período de análisis, prácticamente no existe medio de prensa que no contenga artículos o publicidades relacionadas con la fabricación y venta de indumentaria, y esto aplica tanto para las revistas orientadas al público femenino como para publicaciones ilustradas de interés general y los diarios de gran tirada. Las fotografías de archivos institucionales y sobre todo las provenientes de colecciones personales y familiares también constituyen un repositorio infinito de ejemplos que pueden ser considerados para iluminar las particularidades de las prácticas del vestir. Por otra parte, en cuanto al acercamiento material, solo una pequeña proporción de estos objetos han sido conservados en museos y colecciones públicas. En general se trata de ropas significativas, ya sea porque fueron lucidas por personas célebres o porque marcaron hitos relevantes en la biografía de su usuario o usuaria, aquello que Lou Taylor denomina “repositorios de profundas memorias personales” vinculadas a casamientos, fiestas o bautismos (Taylor, 2002: 5). Todo resulta en que muy pocas prendas de uso cotidiano de los sectores populares se atesoran en reservorios, privándonos así de los testimonios materiales relativos al vestir de un vasto sector de la sociedad del pasado.

Otro factor a tener en cuenta es la gravitación de la dimensión visual tanto en el consumo de arte como a la hora de construir el cuerpo vestido. Si bien estudios recientes, buscan ampliar la práctica del vestir, entendiéndola como en su dimensión multisensorial que concibe al cuerpo vestido puede como entidad sintiente²⁾, no podemos negar la gravitación que el oculo-centrismo ha tenido a la hora de configurar el universo de la moda. Como venimos afirmando, el repertorio visual de la moda es más que profuso, estando integrado tanto por las fotografías de los distintos cuerpos vestidos como por figurines, ilustraciones y fotografías de moda³⁾. No en vano, además, el espejo como superficie reflejante ha tenido un rol tan relevante en el acto de vestirse y en la configuración de esta acción como una imagen (Ruggerone & Strauss, 2020: 2).

Así, sin negar la especificidad tanto del análisis morfológico de las prendas como de las performances, emociones y sensaciones propias a las prácticas vestimentarias, proponemos una lectura que –desde la historia del arte y los estudios visuales, en diálogo con la denominada *fashion theory*– contribuya a lo que denominamos una “historia visual de la moda”. Al respecto, y al menos para el caso argentino, este punto de vista busca enriquecer una historia cultural muchas veces disociada del análisis de objetos y prácticas, mediante la incorporación de la vertiente material y visual del vestir.

²⁾ En su introducción a *Fashion and Feeling: The Affective Politics of Dress*, Filipello y Parkins (2023) sostienen que, más allá del paradigma visual hegemónico en los estudios de moda, cada vez más investigaciones reconocen la importancia de pensar el cuerpo vestido como un sitio afectivo: un cuerpo que siente, que recuerda, que se conecta con otros. Proponen así considerar a la ropa como una suerte de archivo corporal de sensaciones colectivas, una plataforma que conecta subjetividades con formaciones históricas.

³⁾ En el siglo XX, este corpus se ampliará aún más para incluir al cine y la televisión, medios centrales para la difusión de las imágenes de moda.

A continuación, expondremos algunos de los desafíos metodológicos a los que nos enfrentamos al estudiar la moda en Buenos Aires, desde el enfoque teórico conceptual emanado de la historia del arte. Por otra parte, se proponen varios puntos de coincidencia y conceptos productivos que, surgidos del propio recorrido de investigación, aportan matices a la comprensión de distintos consumos culturales sucedidos en un mismo lapso temporal al ponerlos en diálogo y contrastarlos entre sí.

2. Cultura visual / vestimentaria o la moda de la vida cotidiana

Desde hace ya varias décadas, la historia del arte en Argentina ha centrado su atención en un sinnúmero de producciones visuales que exceden el canon construido sobre las grandes obras, en general pinturas y esculturas. Postales, estampillas, tapices, artes decorativas, ilustraciones, fotografías y grabados sobre distintos soportes han resultado un terreno fértil para reconstruir la diversidad visual de un determinado momento histórico. La cultura visual resulta una perspectiva teórica fructífera, ya que cómo bien sintetizan Mariana Marchesi y Sandra Szir en una introducción crítica sobre la temática, permite cuestionar el concepto de autonomía al tiempo que amplía el objeto de estudio produciendo una desestabilización de las jerarquías consagradas y una discusión sobre categorías de análisis tradicionales, sin anular las diferencias entre los distintos sistemas de visualidad (Marchesi & Szir, 2011: 32, 34).

¿Qué vínculos podemos establecer entre la idea de la cultura visual y una cultura vestimentaria o cultura del vestir? Muchas veces cuándo se habla de la moda, esta es equiparada a la alta costura, es decir a las producciones más resonadas de diseñadores, en general hombres, que en sus desfiles bianuales preanuncian los carriles por los discurrirán las tendencias de esa temporada. Esta idea de la avanzada de la moda, legitimada por la autoría de un genio que proclama una nueva tendencia y con ella condena al pasado reciente como obsoleto, tiene mucho en común con la concepción del arte moderno, tal como ha sido entendida por la teoría de las vanguardias artísticas. La jerarquía construida por las bellas artes y la alta moda se basan en pilares comunes –novedad, unicidad, ruptura con el pasado, la firma como marca autoral– y no es casual que el ascenso del creador de la *haute couture*, Charles Frederick Worth⁴⁾, en el París del último cuarto de siglo XIX, coincida temporal y geográficamente con la sucesión de “ismos” que jalonaron los hitos del arte moderno.

Por otra parte, la sinergia que las bellas artes mantienen con la cultura visual se replica el vínculo entre la alta moda y la cultura vestimentaria. Al respecto es fundamental la hipótesis de Nancy Troy (2003) quien reconoce el vínculo simbiótico que existió entre la prenda única de un diseñador y la producción masiva que permitía llegar al mercado de clase media. La multiplicidad estaba muchas veces contemplada por las propias *maisons* que fabricaban modelos para ser replicados. Para la autora, esta tensión, entre original y reproducción es un problema nodal que la moda comparte con el modernismo artístico.

⁴⁾ De acuerdo a lo reconstruido por Elizabeth Ann Coleman (1989), Charles Frederick Worth (1825–1895), fundó su *maison* en 1858 en la rue de la Paix de París. De nacionalidad inglesa, personificaba en sí mismo la idea del genio-creador, alejado del mundo burgués. Se vestía como un artista y frecuentaba las galerías de museos como el Louvre y la National Gallery. Su establecimiento, concebido como un espacio escénico de lujo, reunía ambientaciones teatrales, telas exquisitas y una atención exclusiva para una clientela internacional de elite. Algo similar sucedería luego con Paul Poiret y Jacques Doucet, patrocinadores de las artes y auto-representados como artistas.

Así, seguir el ejemplo teórico de la cultura visual, y hacerlo extensivo al mundo de la indumentaria, nos permite iluminar usos del vestir que han sido desatendidos por una historia de la moda centrada en la irrupción de las novedades. Para uno de los principales teóricos de los estudios visuales, Nicholas Mirzoeff, la cultura visual es una táctica que “da prioridad a la experiencia cotidiana de lo visual” (Mirzoeff, 2003: 25). En esta línea, la propuesta de una cultura vestimentaria puede servir para enmarcar las prácticas extendidas que caracterizan el vestir cotidiano, soslayadas muchas veces por su – aparente– ausencia de innovación.

¿De qué modo el vestir de los sectores populares se articula con las modas de su tiempo? Si a primera vista se piensa que recursos económicos limitados conducen a un vestir solo por necesidad, adherimos a la postura de Jennifer Craik quien afirma que “si bien no toda la ropa es moda, todos los sistemas vestimentarios tienen al menos una relación distante con los sistemas de la moda y las convenciones estilísticas” (Craik, 1993: 2). Las evidencias empíricas, y aquí nuevamente referimos al inmenso repertorio que hace parte de la cultura visual finisecular como catálogos de tiendas, fotografías, figurines y avisos publicitarios, nos muestran que dispositivos de modelación corporal tan centrales al siglo XIX como el corset o el polisón, fueron hegemónicos entre todo tipo de mujeres. Gracias al dominio de la costura, también pobladoras rurales y usuarias de bajos recursos pudieron fabricar estos indumentos y así participar de los rituales de implicados en la construcción de la silueta a la moda.



Figura 1: Francisco Ayerza, *Gaicho y china*, ca. 1895, Archivo Witcomb

Fuente: Archivo General de la Nación, Argentina, Departamento de Documentos Fotográficos, inv. 779



Figura 2: Publicidad de polisones Edgar T. Ely *La Mujer*, a. 2, n.º 38, 19.10.1900

Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.

Asimismo, las encargadas de realizar la ropa vendidas por las tiendas departamentales muchas veces utilizaban estos mismos saberes para fabricar prendas para ellas mismas o para sus familias. Gracias a las revistas de moda y a los moldes y patrones al alcance de la mayoría de la población, las artes del hacer permitieron emular los modelos entonces en boga. No obstante, esto no impedía la búsqueda de diferenciación a través de la indumentaria. Los procesos de distinción siguieron operando, más allá de la supuesta uniformidad, para pasar a alojarse en la calidad de las telas, en los encajes y pasamanerías, y en los accesorios como sombreros, zapatos, pieles y joyas.

Más allá del supuesto de que, en el siglo XIX, la apariencia burguesa se hizo extensiva a las distintas clases sociales, en realidad lo que se produjo fue la “democratización del deseo” de estar vestido a la moda (Aldrich, 2003: 153). Por ejemplo, las fotografías de las exhibiciones de fin de curso de las muchachas asistentes a las Escuelas Profesionales⁵⁾ y a las academias privadas de costura, que proliferaron no solo en Buenos Aires sino en las distintas urbes del país, dan cuenta de la instancia aspiracional de la moda. A diferencia del consumo de obras de arte, privativo de las clases pudientes, el acceso a la dimensión estética en el vestir cotidiano fue una variable que, con sus matices, atravesó todo el espectro social. En el siglo XIX, estar bien vestido, entendido este “bien vestir” como exhibirse prolijo, pulcro, pero también con el atuendo completo y acorde a los estándares de los estilos del momento⁶⁾, era índice de civilidad y decoro (Baldasarre, 2021: 13). Se asumía que la apariencia comunicaba la respetabilidad de una persona, funcionando como un reaseguro de su urbanidad por más que sus medios económicos lo posicionasen en los estratos más bajos de la pirámide social. En este sentido, resulta fundamental entender el papel decisivo que las artes del hacer desempeñaron en la ampliación y difusión de la moda, estableciendo además una línea de continuidad entre los siglos XIX y XX. Al menos hasta la década de 1950, la mayoría de las ropas de los sectores medios y populares siguió siendo resuelta por costureras, modistas y por las propias usuarias, más allá de la cada vez más masiva producción mecánica de ropa, ofrecida por las tiendas que se propagaban por los diferentes barrios de la ciudad.

La moda tuvo un papel central en la construcción de la apariencia cotidiana de hombres y mujeres, volviéndose más ritualizada en los sectores dominantes que cambiaban sus ropajes varias veces en un día al ritmo de las actividades laborales o sociales. Como vimos, sujetas y sujetos que no pertenecían a los sectores conspicuos también buscaron participar del imaginario moderno y cosmopolita que la moda connotaba. En esta línea, lo importado se constituye como significativo central, al punto de que ni siquiera surge en el período la posibilidad de pensar una moda con características locales.

⁵⁾ A partir de 1894, se fundaron en Argentina escuelas profesionales de mujeres, inspiradas en el modelo francés, con el fin de formar a futuras esposas y madres. En su alumnado, predominaban las niñas y jóvenes de sectores populares, a quienes se inculcaban habilidades manuales consideradas imprescindible para la economía doméstica. Entre ellas, la costura, a mano y a máquina, y el corte de prendas tenían un sitio fundamental.

⁶⁾ En el caso de los hombres esto incluía la cabeza cubierta por un sombrero, el traje completo, con puños y cuello impecables, y nunca exhibirse en “mangas de camisa” considerada una prenda de ropa interior. En el caso de las mujeres, el pelo debía estar prolijamente peinado y el atuendo diurno dejaba escasa piel expuesta a la vista pública, siendo completado por guantes y sombrero.

3. Si es de afuera es mejor: la circulación transnacional del arte y la moda

El tema del origen foráneo de los bienes culturales es un elemento relevante para pensar el paisaje urbano y cultural de Buenos Aires en el tránsito del siglo XIX al XX, y un factor que también tienen en común el mercado del arte y el consumo de ropa. La importación masiva durante el período, con años específicos en que se desgravaron los derechos aduaneros para las obras de arte^{7.)}, permitió una literal invasión de todo tipo de bienes suntuarios y de lujo, mientras en paralelo se activó un debate acerca de la viabilidad o no de una producción cultural con características propias.

La transformación de Buenos Aires en una urbe moderna vino de la mano del arribo de inmensas cantidades de pinturas, bronce, marfiles, tapices y platería, generalmente de origen europeo. El mercado transoceánico estaba sobresaturado con una oferta que su sistema artístico no llegaba a absorber, siendo necesaria la constitución de nuevos mercados. Para naciones como Francia, España o Italia, las burguesías argentinas constituían un público ideal para recibir, especialmente pinturas, tanto de artistas célebres como escenas y paisajes que apelaban, en los inmigrantes, al recuerdo de su tierra de origen. Las obras llegaron a raudales, primero para ser exhibidas en bazares y tiendas de ramos generales y luego para integrarse en las exposiciones de arte que se sucedían en las galerías comerciales inauguradas hacia los últimos años del siglo en la ciudad^{8.)}. A diferencia de los bazares que iban poniendo a disposición los stocks tal como llegaban de Europa, las galerías como Witcomb, Freitas y Castillo, L'Aiglon o el Salón Costa, –ubicadas en torno a la calle Florida, la arteria elegante de la ciudad– establecieron la exposición como estrategia de venta. Con una duración habitual de dos semanas, las exhibiciones solían titularse con el nombre del artista –en el caso de las muestras individuales– o bien con el de una escuela nacional, una rúbrica general como arte moderno o incluso el apellido del intermediario involucrado en su organización. A menudo se publicaron catálogos que incluían la nómina de obras y, en algunos casos, un texto crítico que introducía a los artistas o describía sus producciones. La capacidad compradora de la elite argentina fue tal que muchos marchands y artistas viajaron específicamente a la lejana capital del sur con el objeto de forjar alianzas con gestores locales^{9.)} y fidelizar aún más compradores receptivos a sus escuelas nacionales.

⁷⁾ Entre 1888 y 1890, las Cámaras de Senadores y Diputados deciden desgravar la introducción de obras de arte. En los años previos y posteriores los gravámenes para este tipo de objetos fluctuaron entre el 25% y el 60% de su valor. Véase Baldasarre (2006: 43).

⁸⁾ He analizado este proceso en el libro producto de mi tesis doctoral *Los dueños del arte* (2006), y en artículos más puntuales donde rastreo la inserción de la pintura italiana (Baldasarre, 2007) y la alianza que marchands franceses establecieron con instituciones locales (Baldasarre, 2024).

⁹⁾ Como ha señalado Anne Helmreich (2011) la gran expansión geográfica del mercado internacional del arte a finales del siglo XIX dependió en gran medida de la pericia comercial e histórica de los gestores locales para atraer a los compradores.

Algo similar sucedió en el rubro de la indumentaria. De acuerdo a las investigaciones de Fernando Rocchi, para la década de 1880 la industria textil local era casi inexistente, estaba escasamente mecanizada y se centraba en la manufactura de ítems básicos^{10).} En paralelo, la plaza porteña se vio inundada por telas, prendas ya confeccionadas y accesorios provenientes de Europa, así como de emprendedores que con experiencia en la producción y el comercio de indumentaria buscaron probar suerte en Buenos Aires. A partir de 1873, asistimos a la apertura de grandes tiendas como A la Ciudad de Londres, El Progreso, A la Ciudad de México, Gath y Chaves y Harrod's, que replicaron *las grands magasins* o *department stores* que tan exitosas habían resultado en Francia, Inglaterra y Estados Unidos (Perrot, 1996: 58-86). El sistema estaba garantizado por varias innovaciones como el abaratamiento de las mercancías gracias a su producción masiva, los precios fijos, un gran surtido de ropa ya confeccionada, la venta por catálogo para quienes no podían acudir en persona a la tienda y la renovación del stock cada temporada. Es decir, la importación de bienes aparejó en ambos casos la formalización de los espacios para su comercio, implicando no solo la llegada de los productos sino también de su sistema de venta: la galería de arte y la tienda departamental. En el caso de la indumentaria, la extranjería estuvo además connotada por la nacionalidad de muchos de los realizadores de la ropa, ya que la mayor parte de los dueños de talleres y hacedores manuales eran extranjeros. Por ejemplo, el censo de 1895 arroja que había un total de tres sastres, sombrereros y zapateros extranjeros por cada argentino dedicado a esos mismos rubros^{11).} Algo similar ocurría con los comercios de vestido y tocador, donde por cada establecimiento en manos de un argentino había cuatro bajo administración extranjera, proporción que se profundizó en hacia los años previos a la Primera Guerra Mundial^{12).}

También va a haber coincidencia entre los sitios de proveniencia de pinturas y ropas, siendo Francia y sobre todo París, el origen indiscutido a lo hora de transmitir calidad y sobre todo modernidad en sus bienes culturales. No obstante, de la misma manera que el mercado del arte registró contingentes provenientes de otras naciones europeas (principalmente España e Italia, pero también Alemania y Holanda) otros orígenes también se registran en el caso de la indumentaria. Los casimires, los trajes, el calzado y la ropa masculina se promocionaban como originarios de Londres, capital indiscutida de la sastrería desde el siglo XVIII^{13).} y los sombreros, el calzado de cuero y la ropa interior tenía como carta de presentación la factura italiana. Sabemos, además, que hubo otras naciones, como Alemania, que sobresalieron en la importación de corsets, medias, cuellos y puños de camisa, aunque la procedencia germana no apareciese tan equiparada a la idea de la calidad o novedad como sí resultaba con las otras naciones^{14).}

¹⁰⁾ Esta situación comenzará a modificarse en la década de 1890 pero, aunque "la producción nacional creció, aún no lograba satisfacer la demanda; para 1900, el 60 por ciento de estos bienes consumidos en Argentina eran importados" (Rocchi, 2006: 34).

¹¹⁾ De 9.275 trabajadores y trabajadoras registrados como sastres, el 77,47% eran extranjeros, el 74,65% de los 1.357 registrados como sombrereros y el 73,25% de los 20.112 zapateros y zapateros. Los tres oficios estaban capitalizados por hombres que representaban un 80% del total de trabajadores. Por el contrario, en el rubro de las modistas, en el que figuraban 8.356 inscriptas, el 99,40% eran mujeres y más del 50% de ellas eran extranjeras (Fuente, 1898: CXCI).

¹²⁾ El Censo de 1914 arroja que ese año de los 5.899 comercios vinculados a la indumentaria (mercerías, tiendas de moda, peleterías, sombrererías, calzados, etc.) el 87,5% eran propiedad de extranjeros (Martínez, 1914: 141).

¹³⁾ En numerosos trabajos, Christopher Beward ha analizado la transformación del west end londinense en pos de la consolidación de una estética masculina refinada, austera y distintiva, subrayando el papel de los sastres en la invención de esta estética. Véase Beward (2004, capítulo 1).

¹⁴⁾ He analizado en detalle la proveniencia de bienes importados de indumentaria al país en Baldassarre (2021: 56-60).

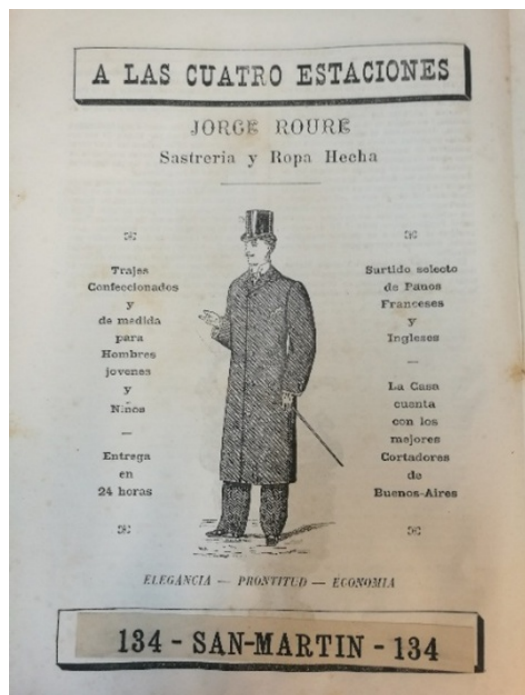


Figura 3: Publicidad de A las cuatro estaciones. Almanaque de la Familia. Modas y novelas ilustradas 1880.

Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.

El cetro de París como cuna de la moda se mantuvo firme durante los años aquí considerados^{15.)}, especialmente en lo relativo a la indumentaria femenina. De hecho, el prefijo de Madame o Madeimoselle precedía los nombres de modistas^{16.)}, costureras o corseteras, así como los avisos de las *Maisons de couture* o *chepellerie* estaban con frecuencia redactados en francés. Por Buenos Aires circularon revistas editadas desde París en español, específicamente concebidas para los públicos de Hispanoamérica, como *La Moda del Correo de Ultramar* (1869-1886) o *El Americano* (1872-1874), mientras publicaciones locales como *La Ondina del Plata* (1875-1880), *La Familia* (1878-1879) o *La Ilustración Sud-Americana* (1892-1917), se alimentaron de los figurines de moda editados por periódicos como *Le Moniteur de la Mode* (1843-1913) y *La Revue de la Mode* (1872-1913)— dirigidos ambos por Adolphe Goubaud, quien comandaba más de una veintena de revistas de moda con irradiación a todo el globo.

Las imágenes incluidas en las revistas porteñas eran idénticas a las extraídas de los modelos franceses, y esta duplicidad participaba de la

propia idea sobre la moda hegemónica entonces. De hecho, en Argentina sucede algo similar a lo que Cecilia Rodríguez Lehman registra para el caso de Venezuela. A la hora de emular, de la manera más fidedigna posible, el modelo francés “la variante regional funciona como defecto, como deformación y no como lugar legítimo de enunciación y de construcción de una identidad” (Rodríguez Lehman, 2013: 70). Esto condujo a la inexistencia de discursos que buscasen definir una moda con variantes locales ni siquiera un consumo con características propias o vernáculas.

En el caso del arte sí hubo debates sobre cuáles deberían ser las características distintivas de un arte nacional. En general, los argumentos no versaron sobre las opciones estilísticas sino sobre personajes y temáticas. Los pintores y poetas de la época discurren respecto de cuáles eran los paisajes y motivos de la historia que –mirados bajo el filtro de la enseñanza europea– permitirían la generación de un arte propio. Otros, como el pintor y crítico Eduardo Schiaffino, confiaban en el que el “alma argentina” surgiría necesariamente del contacto del artista con su tiempo y su propio medio, sin que fuera imperioso ceñirse a una temática

^{15.)} Ya en el siglo XVII, los bienes de moda y lujo franceses habían adquirido prestigio mundial gracias a la promoción del estado francés. Este vínculo se reformuló, pero siguió siendo estratégico durante las revoluciones y gobiernos posteriores. Para una síntesis del posicionamiento de París como capital de la moda, véase Steele, 2019.

^{16.)} Así aparecen referidas por ejemplo en Ruiz, 1873 y Demissol (1879: 214).



Figura 4: Figurín de Jules David n° 1460 incluido en *Le Moniteur de la Moda*, París, 3°.10.1877 y *La Ondina del Plata*, Buenos Aires, 30.12.1877

Fuente: Archivo personal de la autora y Biblioteca Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires.

representativa del país (Costa, 2001: 166, 342-343). Las polémicas fueron acompañados por una serie de producciones artísticas que abrevaron en las distintas geografías del territorio para representar un paisaje en clave nacional. A esto se sumaron un par de iniciativas oficiales, como la asignación de algunas becas de estudio a Europa y la tardía nacionalización de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1905. No obstante, el sostén efectivo para la generación de un arte argentino recién tomaría cuerpo en el siglo XX, a partir de políticas de más largo aliento como la instalación del Salón Nacional de Artes Visuales, inaugurado en 1911. Por otra parte, las opciones estéticas de la mayoría de los compradores de arte se volcaron hacia la pintura y la escultura europeas, bajo la presunción de que el arte argentino debía ser estimulado, pero estaba aún en un estadio muy inicial para formar colecciones en base a él. Muchos de esos acervos privados pasaron a integrar el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, creado en 1895. Modelado en base a las predilecciones de los coleccionistas particulares, su patrimonio se destaca por la fuerte presencia de pintura académica, realista, impresionista y simbolista producida en Europa durante el siglo XIX.

4. Adentrarse en la materialidad de la indumentaria: algunos ejemplos

Tanto para las obras de arte como para las prendas de indumentaria, los museos representaron en muchos casos un destino posible, dentro de una dinámica en la que en general primaron las donaciones individuales por sobre las políticas planificadas en el largo plazo para el crecimiento de las colecciones. En aquellos casos virtuosos en que sus primeros poseedores planificaron la accesibilidad pública de sus acervos, el museo no solo funciona como un marco institucional para su resguardo, sino que habilita al investigador el

[21]

diálogo con quienes allí se ocupan del registro, la datación y la conservación de los bienes. Esta instancia, permite el acercamiento a una dimensión material del análisis de los objetos, frecuente y casi inevitable en la historia del arte, pero aún poco explorada por la historia cultural en nuestro país.

Muchas veces, las prendas son elusivas en relación con quiénes las han utilizado previamente, así como son escasas las referencias sobre quiénes las confeccionaron. Es decir, en los ítems sin etiquetas ni firmas, o realizados en la esfera doméstica, se hace muy complejo, incluso imposible, llevar adelante un trabajo similar a la reconstrucción de la *provenance* de una obra de arte. En muchos casos, además, las ropas han sido alteradas para adecuarse a una nueva corporalidad o *aggionarse* a una nueva tendencia de moda, o incluso usarse como trajes de carnaval o disfraces por una generación subsiguiente, lo que vuelve más compleja su datación y la reconstrucción de su contexto. De hecho, Lou Taylor señala que una de las mayores dificultades para fechar con precisión las prendas proviene de la misma praxis del vestir, en la que el consumo de los estilos dura mucho más que lo que proclaman las revistas de moda (Taylor, 2022: 12).

Por ejemplo, el Museo Fernández Blanco de Buenos Aires posee un vestido cuyo corselete de seda emballado nos remite a las técnicas constructivas de mediados del siglo XIX. Sin embargo, a partir del examen de sus equipos de conservación y curaduría, y de la documentación provista por los donantes de la pieza, sabemos que el traje fue lucido por la joven Margarete (Grete) Müller en 1922. Si bien el *corsage* casi seguro provenía de la adaptación del vestido de alguna antepasada, el conjunto, con su cintura alta y la falda amplia estilo *panier* que dejaba los tobillos al descubierto, dialogaba con los modelos historicistas entonces en boga, como los *robe de style* firmados por la francesa Jeanne Lanvin. Como buena hija de la elite, la joven Grete participaba de esas tendencias de moda que, por otra parte, tenían en Buenos Aires un centro poderoso de difusión. El look se completaba con el pelo corto o melenita, que también contribuía a dotar de modernidad a la silueta de la joven.



Figura 5: Corselete de seda estampada con cincha de cordoncillo de algodón y ballenas de carey, Europa (?), ca. 1850; falda de volantes, muselina, Buenos Aires, ca. 1922. Margarete Müller luciendo el vestido en 1922. Donación Familia Malbranc "in memoriam" Margarete (Grete) Müller

Fuente: Museo Fernández Blanco, Buenos Aires

¿Qué aportes podemos proponer desde la cultura visual al trabajar con los patrimonios de indumentaria? ¿De qué modo, las fuentes pueden ayudar a contextualizar objetos sobre los que se tienen datos exiguos? ¿Qué procesos de ida y vuelta se pueden desplegar entre las fuentes visuales y escritas y las prendas? En este segundo caso, la pesquisa partió de una fotografía perteneciente al Archivo General de la Nación. Se trata del retrato grupal de las primeras graduadas de la Escuela Normal de Lenguas Vivas en 1907, quienes recién habían obtenido su título habilitante como profesoras de idioma. Tomada en estudio, la imagen presenta a veintinueve muchachas vestidas con esmero, cuyas *toilettes* dan cuenta del impacto del blanco, el encaje y el traje sastre en la indumentaria femenina de comienzos del siglo.



Figura 6: Equipo de fotógrafos de Caras y Caretas, Graduadas de la Escuela Normal de Lenguas Vivas, 1907

Fuente: Archivo General de la Nación, Argentina, Departamento de Documentos Fotográficos, inv. 315.970.

Los livianos vestidos de piqué o linón con encajes, que en general no llevaban forro y eran ideales para el verano, se volvieron muy populares entonces, muchos con cuello alto para ser usados durante el día. “Con los bellos días templados y rientes, la gran sinfonía de blanco que reinó en la misma estación pasada, va a hacer una aparición triunfal” vaticinaba una crónica de la revista *El Hogar* (1907, 30 agosto: s/p) para indicar a continuación: “Otra novedad que está haciendo furor actualmente, son las blusas de encaje de Bruny, o de cualquier otro punto semejante, ya sea en blanco o en crudo. Son de muy fácil ejecución, y llevadas con una bonita pollera de paño o *voile* blanco, dan un resultado muy elegante”.

Al cotejar la fotografía, sin más información que las firmas de las retratadas en su anverso, es muy difícil captar la materialidad de las ropas. Menos aún conjeturar si fueron adquiridas en tiendas departamentales, confeccionadas por modistas o por las propias egresadas, de las que, sí sabemos que habían recibido lecciones de costura en su paso por la escuela normal, requisito indispensable para cursar el profesorado de idiomas. Nos consta también que la disponibilidad de las máquinas de coser, la proliferación de moldes en las revistas de

moda y la oferta de encaje y puntillas industriales facilitaban la confección de estas blusas de lencería. Es posible que varias de estas jóvenes de sectores medios hayan accedido a este estilo moderno y se sintieran partícipes de las últimas tendencias gracias a su reproducción doméstica¹⁷⁾.

Entre las protagonistas de la fotografía se observa una diversidad de opciones vestimentarias. Por ejemplo, la joven que posa sentada en el centro lleva un vestido negro que responde a estéticas de décadas previas, mientras que las muchachas con traje *tailleur* a rayas son, sin duda, las más a la moda. Esto se corrobora al constatar en la prensa contemporánea este conjunto promocionado como “el tipo de la elegancia; pues además de ser muy práctico, da un sello de distinción á quien lo usa”¹⁸⁾. La hipótesis que reconoce en las artes del hacer una puerta de entrada a la modernidad vuelve a encontrar un anclaje concreto en las colecciones de indumentaria. De hecho, el Museo Fernández Blanco posee un traje de chaqueta y falda de algodón, a rayas celestes y blancas y con detalles de encaje de algodón, fechado entre 1905 y 1910, que establece un diálogo fluido con la fotografía y las notas de la prensa. El conjunto evidencia una elaboración doméstica, en base a algún molde o figurín de revista, permitiéndonos deducir que varios de los lucidos por egresadas del Lenguas Vivas habían sido resueltos de la misma manera.



Figura 7: Traje de chaqueta y falda de algodón con encaje de algodón, Buenos Aires, ca. 1905-1910. Donación Ricardo J. Giancola

Fuente: Museo Fernández Blanco, Buenos Aires.

¹⁷⁾ Respecto de la extracción social de las aspirantes a maestras, Paula Aguilar sostiene que más allá de hijas de las familias acomodadas, el magisterio se había vuelto una opción abierta a otros sectores más bajos del arco social (Aguilar, 2014: 39).

¹⁸⁾ Modas en Casa”, *El Hogar*, 1907 (30 septiembre).

5. Conclusión

El recorrido propuesto permitió rastrear algunos de los desplazamientos teóricos y metodológicos implicados en el pasaje del estudio del coleccionismo artístico a una historia visual de la moda. Lejos de tratarse de una ruptura, ese recorrido buscó plantear los vasos comunicantes, sobre todo en términos teóricos. Las imágenes emergieron, así como el punto de partida para rastrear una cultura vestimentaria que trascendió, pero no dejó de dialogar, con la moda de su tiempo.

El consumo del arte y la moda exhiben puntos en común en cuanto al valor de lo importado y la voluntad por la asimilación a modelos culturales europeos que marcaron no sólo qué sino cómo se debía consumir y comercializar. La circulación de indumentaria tuvo como rasgo específico su masividad y capilaridad en la vida cotidiana. En este proceso, la atención a la cultura visual y a las artes del hacer resultaron clave para desentrañar las formas en que los sectores medios y populares accedieron, reinterpretaron y resignificaron los dictados de la moda. La indumentaria, al igual que las obras de arte, circuló, fue contemplada y adquirida; pero además fue usada hasta gastarse, remendada y readaptada para permitir a sus usuarias y usuarios, aun a quiénes no formaban parte de los sectores privilegiados, habitar un imaginario moderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, P. (2014). *El hogar como problema y como solución: Una mirada genealógica de la domesticidad a través de las políticas sociales: Argentina, 1890–1940*. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Aldrich, W. (2003). The impact of fashion on the cutting practices for the woman's tailored jacket, 1800–1927. *Textile History*, 34(2), 134–170.
- Baldasarre, M. I. (2006). *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa.
- Baldasarre, M. I. (2007). La otra inmigración: Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51(3–4), 477–502.
- Baldasarre, M. I. (2021). *Bien vestidos: Una historia visual de la moda en Buenos Aires, 1870–1914*. Ampersand.
- Baldasarre, M. I. (2024). The expansion of an international art market: Buenos Aires at the beginning of the twentieth century. In G. Feigenbaum, S. van Ginhoven, & E. Sterrett (Eds.), *Money in the air: Art dealers and the making of a transatlantic market, 1880–1930* (pp. 182–197). Getty Research Institute.
- Breward, C. (2004). *Fashioning London: Clothing and the modern metropolis*. Berg.
- Burman, B. (1999). *The culture of sewing: Gender, consumption and home dressmaking*. Berg.
- Coleman, E. A. (1989). *The opulent era: Fashions of Worth, Doucet and Pingat*. Brooklyn Museum; Thames and Hudson.

- Craik, J. (1994). *The face of fashion: Cultural studies in fashion*. Routledge.
- Demissolz, A. (1879). *Guía comercial e industrial de Buenos Aires*.
- Ferrerres, O. J. (2010). *Dos siglos de economía argentina: Edición bicentenario 1810–2010*. El Ateneo.
- Filippello, R., & Parkins, I. (Eds.). (2023). *Fashion and feeling: The affective politics of dress*. Springer International Publishing.
- Fuente, D. G. de la. (1898). *Segundo censo de la República Argentina, mayo 10 de 1895*. Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional.
- Helmreich, A. (2011). The Goupil Gallery at the intersection between London, continent, and empire. In P. Fletcher & A. Helmreich (Eds.), *The rise of the modern art market in London, 1850–1939* (pp. 65–84). Manchester University Press.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Marchesi, M., & Szir, S. (2011). Intervenciones estratégicas para una redefinición disciplinar. In M. I. Baldassarre & S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen: Historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 29–37). Eduntref; CAIA.
- Martínez, A. B. (1916). *Tercer censo nacional, levantado el 1 de junio de 1914*. Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Orlove, B. (1997). *The allure of the foreign: Imported goods in postcolonial Latin America*. University of Michigan Press.
- Perrot, P. (1996). *Fashioning the bourgeoisie: A history of clothing in the nineteenth century*. Princeton University Press.
- Rocchi, F. (2006). *Chimneys in the desert: Argentina during the export boom years, 1870–1930*. Stanford University Press.
- Rodríguez Lehmann, C. (2013). *Con trazos de seda: Escrituras banales en el siglo XIX*. Fundavag.
- Ruggerone, L., & Stauss, R. (2022). The deceptive mirror: The dressed body beyond reflection. *Fashion Theory*, 26(2), 211–235.
- Ruiz, F. (1873). *Gran guía general del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. Imprenta, Litografía y Fundición de Tipos a Vapor de la Sociedad Anónima.

Steele, V. (Ed.). (2019). *Paris, capital of fashion*. Bloomsbury.

Taylor, L. (2002). *The study of dress history*. Manchester University Press.

Troy, N. (2003). *Couture culture: A study in modern art and fashion*. MIT Press.

María Isabel Baldasarre.

É Doutora em História da Arte e bacharel em Artes pela Universidade de Buenos Aires. É pesquisadora independente do CONICET e professora titular da Escola Interdisciplinar de Altos Estudos Sociais (IDAES) da Universidade Nacional de San Martín (UNSAM). De 2019 a 2023, atuou como Diretora Nacional de Museus do Ministério da Cultura da Argentina. Buenos Aires, Ampersand, 2021. E-mail: mbaldasarre@unsam.edu.ar ORCID:0000-0001-6808-6451

Receção: 10/11/2025

Aprovação: 28/12/2025

Citação:

Baldasarre, M. I. (2025). Das coleções de arte às coleções de vestuário. Um percurso de pesquisa. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3) Volume Especial, pp.12-27 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8nespa2>

42, CALLE PANORAMA, LA HABANA DEL JARDÍN A LA JUNGLA: OTRAS FORMAS DE ENTENDER LO NO HUMANO EN LA OBRA DE WIFREDO LAM (1942-1946)

42, PANORAMA STREET, HAVANA FROM THE GARDEN TO THE JUNGLE: OTHER WAYS OF UNDERSTANDING THE NON-HUMAN IN THE WORK OF WIFREDO LAM (1942-1946)

42, RUE PANORAMA, LA HAVANE DU JARDIN À LA JUNGLE : AUTRES MANIÈRES DE COMPRENDRE LE NON-HUMAIN DANS L'ŒUVRE DE WIFREDO LAM (1942-1946)

RUA PANORAMA, 42, HAVANA DO JARDIM À SELVA: OUTRAS FORMAS DE ENTENDER O NÃO-HUMANO NA OBRA DE WIFREDO LAM (1942-1946)

David Castañer

Université Paris Panthéon Sorbonne, França

RESUMEN: Después de vivir diecisiete años en Europa, Wifredo Lam abandona en 1941 el continente devastado por la guerra y regresa a Cuba. Este regreso a su país natal es uno de los momentos más importantes de su carrera y marca un gran cambio en la historia del arte caribeño. En pocos meses, Lam deja atrás las figuras antropomórficas depuradas de su época parisina, se interesa brevemente por el retrato al óleo y experimenta con el gouache sobre papel encolado, creando una serie de cuadros que le llevarán a La Jungla (The Jungle) (1943), que muchos consideran la obra maestra fundacional del arte contemporáneo latinoamericano. En general, se coincide en que el regreso a su país natal provoca tres cambios en la posición artística de Wifredo Lam. En primer lugar, la relación con lo extraordinario de la realidad deja de expresarse en la gramática surrealista del poder oculta en el inconsciente para expresarse en forma de un real maravilloso capaz de abarcar las creencias y los mitos locales. En segundo lugar, las luchas revolucionarias europeas —Wifredo Lam es un marxista convencido que luchó del lado de los republicanos durante la guerra de España— se transforman progresivamente en la Cuba de la República mediatizada por un posicionamiento anticolonialista y antiimperialista. Por último, la referencia al arte africano, tan arraigada en las prácticas artísticas de la vanguardia parisina de entreguerras, se convierte en Lam en un canto al reconocimiento de las culturas caribeñas de origen africano.

Palabras-clave: Wifredo Lam, La Jungla, naturaleza, ontologías relacionales

ABSTRACT: After living for seventeen years in Europe, Wifredo Lam left the war-devastated continent in 1941 and returned to Cuba. This return to his homeland is one of the most important moments in his career and marks a major shift in the history of Caribbean art. Within a few months, Lam left behind the refined

[28]

42, CALLE PANORAMA, LA HABANA DEL JARDÍN A LA JUNGLA: OTRAS FORMAS DE ENTENDER LO NO HUMANO EN LA OBRA DE WIFREDO LAM (1942-1946) • DAVID CASTAÑER

anthropomorphic figures of his Parisian period, briefly engaged in oil portraiture, and experimented with gouache on marouflé paper, creating a series of paintings that would lead him to *La Jungla* (The Jungle), which many consider the foundational masterpiece of Latin American contemporary art. It is generally agreed that his return to his homeland provoked three changes in Wifredo Lam's artistic stance. First, the relationship with the extraordinary in reality ceased to be expressed through the Surrealist grammar of power hidden in the unconscious and began to be expressed in the form of a marvelous realism capable of encompassing local beliefs and myths. Second, the European revolutionary struggles — Wifredo Lam was a committed Marxist who fought on the Republican side during the Spanish Civil War — were progressively transformed in the mediated Republic of Cuba into an anti-colonialist and anti-imperialist positioning. Finally, the reference to African art, so entrenched in the artistic practices of the interwar Parisian avant-garde, became in Lam a song for the recognition of Caribbean cultures of African origin.

Keywords: Wifredo Lam, *The Jungle*, nature, relational ontologies

RÉSUMÉ: Après avoir vécu dix-sept ans en Europe, Wifredo Lam quitte en 1941 un continent dévasté par la guerre et retourne à Cuba. Ce retour dans son pays natal est l'un des moments les plus importants de sa carrière et marque un grand tournant dans l'histoire de l'art caribéen. En quelques mois, Lam laisse derrière lui les figures anthropomorphes épurées de sa période parisienne, s'intéresse brièvement au portrait à l'huile et expérimente la gouache sur papier marouflé, créant une série de tableaux qui le mèneront à *La Jungla*, que beaucoup considèrent comme l'œuvre fondatrice de l'art contemporain latino-américain. Il est généralement admis que le retour dans son pays provoque trois changements dans la position artistique de Wifredo Lam. Premièrement, le rapport à l'extraordinaire du réel cesse de s'exprimer dans la grammaire surréaliste du pouvoir caché dans l'inconscient pour s'exprimer sous la forme d'un réel merveilleux capable d'embrasser les croyances et les mythes locaux. Deuxièmement, les luttes révolutionnaires européennes — Wifredo Lam était un marxiste convaincu qui a combattu du côté des républicains pendant la guerre d'Espagne — se transforment progressivement dans la Cuba de la République médiatisée en un positionnement anticolonialiste et anti-impérialiste. Enfin, la référence à l'art africain, si ancrée dans les pratiques artistiques de l'avant-garde parisienne de l'entre-deux-guerres, devient chez Lam un chant pour la reconnaissance des cultures caribéennes d'origine africaine.

Mots-clés Wifredo Lam, *La Jungla*, nature, ontologies relationnelles

RESUMO: Após viver dezessete anos na Europa, Wifredo Lam abandona em 1941 o continente devastado pela guerra e regressa a Cuba. Este regresso à sua terra natal é um dos momentos mais importantes da sua carreira e marca uma grande mudança na história da arte caribenha. Em poucos meses, Lam deixa para trás as figuras antropomórficas depuradas da sua época parisiense, interessa-se brevemente pelo retrato a óleo e experimenta a guache sobre papel marouflé, criando uma série de quadros que o levarão a *La Jungla* (A Selva), obra que muitos consideram a obra-prima fundadora da arte contemporânea latino-americana. Em geral, concorda-se que o regresso ao seu país provoca três mudanças na posição artística de Wifredo Lam. Em primeiro lugar, a relação com o extraordinário da realidade deixa de se exprimir na gramática surrealista do poder oculto no inconsciente para se exprimir sob a forma de um real maravilhoso capaz de abranger as crenças e os mitos locais. Em segundo lugar, as lutas revolucionárias europeias — Wifredo Lam era um marxista convicto que lutou ao lado dos republicanos durante a guerra de Espanha — transformam-se progressivamente na Cuba da República mediática num posicionamento anticolonialista e anti-imperialista. Por fim, a referência à arte africana, tão enraizada nas práticas artísticas da vanguarda parisiense do entreguerras, torna-se em Lam num canto ao reconhecimento das culturas caribenhas de origem africana

Palavras-chave: Wifredo Lam, *La Jungla*, natureza, ontologias relacionais

Después de vivir diecisiete años en Europa, Wifredo Lam abandona en 1941 el continente devastado por la guerra y regresa a Cuba. Este retorno a su país natal es uno de los momentos más importantes de su carrera y marca un gran cambio en la historia del arte caribeño. En pocos meses, Lam deja atrás las figuras antropomórficas depuradas de su época parisina, se interesa brevemente por el retrato al óleo y experimenta con el gouache sobre papel encolado, creando una serie de cuadros que le llevarán a *La Jungla (The Jungle)* (1943)^{1.)}. Se podría decir que el regreso a su país natal provoca tres cambios en la posición artística de Wifredo Lam. En primer lugar, la relación con lo extraordinario de la realidad deja de expresarse con la gramática surrealista^{2.)} del poder oculto del inconsciente para expresarse bajo la forma de lo que Carpentier algunos años después lo real maravilloso^{3.)}, capaz de abarcar las creencias y los mitos locales^{4.)}. En segundo lugar, las luchas revolucionarias europeas —Wifredo Lam es un marxista convencido que luchó del lado de los republicanos durante la guerra de España— se transforman paulatinamente en la Cuba de la República mediatizada^{5.)} en un posicionamiento anticolonialista y antiimperialista^{6.)}. Por último, la referencia al arte africano, tan arraigada en las prácticas artísticas de la vanguardia parisina de entreguerras, se convierte en Lam en un canto al reconocimiento de las culturas caribeñas de origen africano^{7.)}.

¹⁾ Invitamos al lector a consultar la página web del MoMA para ver esta imagen, ya que no hemos obtenido los derechos de reproducción: <https://www.moma.org/collection/works/3le555> (consultado el 12 de septiembre de 2025). Del mismo modo, remitimos al lector a los recursos disponibles en línea para las obras citadas en este artículo y, más concretamente, para *La Silla*, cuadro que es objeto de un análisis más detallado, véase la nota 22. El lector atento observará que los títulos originales de las obras de Lam, establecidos aquí a partir del catálogo razonado de Lou Laurin-Lam, están en varios idiomas. El castellano, el francés, el yoruba, el inglés y el italiano se sucedieron según sus lugares de residencia, los círculos de intelectuales y artistas con los que se relacionaba y los galeristas que exponían sus obras. Nos ha parecido pertinente conservar aquí esta diversidad de idiomas utilizados, que reflejan, en los propios nombres de las obras, el carácter cosmopolita de la producción de Wifredo Lam. Lou Laurin-Lam (dir.), *Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Works*, Acatos, Lausana, 1998-2002.

²⁾ Una parte importante de los estudios dedicados a Wifredo Lam se centra en sus relaciones con las vanguardias europeas y norteamericanas. En particular, los trabajos de Lowery Stokes Sims, *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*, Austin, University of Texas Press, 2002, y de Claude Cernuschi, «El arte de Wifredo Lam y la antropología de Lucien Lévy-Bruhl y Claude Lévi-Strauss» en Elizabeth Thompson Goizueta (dir.), *Wifredo Lam imagina nuevos mundos*, Madrid, Fundación Arte Cubano (2015: 1-8)

³⁾ En el prólogo de la novela *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier define lo real maravilloso como una forma particular de relacionarse con la realidad, tal y como se refleja en la literatura procedente de Haití en particular y de América Latina en general, y que efectivamente produce acontecimientos y personajes maravillosos, como Mackandal, Bouckman o el rey Henri Christophe. Esta categoría ha sido retomada desde entonces por la crítica literaria para designar una tendencia a lo maravilloso común a ciertas obras del boom latinoamericano. (Carpentier, 1957: 3-5)

⁴⁾ Para continuar con este breve resumen sobre la obra de Lam, debemos citar los trabajos que se centran principalmente en las relaciones que la obra de Lam mantiene con la cultura afrocubana, entre los que destacan los siguientes: Álvaro Medina, «Lam y Changó», *Sobre Wifredo Lam*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985 (25-52); Desidario Navarro, «Leer a Lam: cosmovisión afrocubana y Occidente judeocristiano»; Ticio Escobar et al. (dir.), *Situaciones artísticas latinoamericanas*, San José, Costa Rica TEOR/ética, 2005; Guillermina Ramos Cruz, *Incidencia de los cultos afrocubanos en la plástica: de Wifredo Lam a Manuel Mendive*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2003; y Gerardo Mosquera, «Modernism from Afro-America: Wilfredo Lam», Mosquera (dir.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism From Latin America*, Cambridge (MA), MIT Press, 1996 (121-132). Julia P. Herzberg lo convierte en el elemento principal de su artículo «Naissance d'un style et d'une vision du monde : le séjour à La Havane, 1941-1952» en Christiane Falgayrettes-Leveau et al., *Lam métis*, catálogo de la exposición, Musée Dapper, París, Éditions Dapper, 2001 (101-123). Además, según ella el interés de Lam por la naturaleza y los híbridos deriva de su inmersión en las religiones afrocubanas. El objetivo del siguiente texto es afirmar que el período verde de Lam puede explicarse por otros factores y que se trata de un punto central de su obra que merece ser estudiado de forma independiente.

Según dos grandes testigos de la obra de Lam en aquel momento, poco después de su llegada a La Habana aparece otra novedad. Fernando Ortiz, uno de los pioneros de la antropología en Cuba, hablaba en el primer estudio crítico dedicado a Wifredo Lam de la invención de la naturaleza viva en sus obras⁸⁾. Por su parte, Alejo Carpentier escribía en el prólogo de “El reino de este mundo” (1949) que “tuvo que ser un pintor latinoamericano, el cubano Wifredo Lam, quien nos descubriera la magia de la vegetación tropical, esa creación desenfrenada de formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis— en cuadros monumentales únicos en el campo artístico contemporáneo” (Carpentier, 1957: 4). ¿Cómo explicar la notable presencia de la vegetación y los elementos no humanos en la obra de Wifredo Lam desde su regreso a Cuba? ¿Se trata de una anamnesis de sus recuerdos de infancia en Sagua La Grande, ciudad agrícola del centro de Cuba? ¿Es consecuencia del descubrimiento de la exuberante naturaleza caribeña durante sus viajes a Martinica y Haití? La hipótesis que propongo aquí es que el elemento que determina el giro vegetal en la obra de Lam es la frecuentación del jardín de la casa del número 42 de la calle Panorama, que la pareja Lam-Holzer ocupó a partir de 1942⁹⁾.

5) La República mediatizada designa ese período de la historia política cubana (1902–1958) en el que las instituciones republicanas están bajo la tutela oficial u oficiosa de los Estados Unidos tras la intervención de este país en la guerra de independencia cubana (1896–1898).

6) Los autores que más han insistido en el compromiso político de Wifredo Lam son sin duda Max-Pol Fouchet en Wifredo Lam, París, Éditions Cercle d’art, 1975; su biógrafo cubano Antonio Núñez Jiménez, Wifredo Lam, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, y Paula Barreiro, «Algarabía tropical en la Vanguardia: Wifredo Lam, la izquierda cultural española y la Cuba revolucionaria», Catherine David et al., Wifredo Lam, catálogo de la exposición, Museo Reina Sofía y Centre Georges Pompidou, Madrid, Editorial Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015 (35–41).

7)

8) «Se trata de frutos que siguen colgados de la planta materna, rara vez recogidos para probarlos. No son una «naturaleza muerta», sino una «naturaleza viva», Fernando Ortiz, Wifredo Lam y su obra vista a través de sus significados críticos, [1949], La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura (1950: 20).

9) Sabemos, por el relato de Helena Holzer, que la pareja se instaló en el número 42 de la calle Panorama durante el año 1942. Algunos, como Marta Arjona, han defendido la hipótesis de que la pareja permaneció poco tiempo en la calle Panorama y se mudó antes de 1943 a la casa de la avenida Octava, cerca del campamento militar Columbia. En realidad, la pareja Lam-Holzer vivió en la calle Panorama al menos hasta mediados de 1943, ya que una foto muestra el cuadro *La Jungla* colgado en el salón de esta casa, que se reconoce por el motivo de las baldosas, que aún se conservan hoy en día. Además, Helena Holzer sitúa la mudanza a la avenida Octava en 1944, después de la producción de *Présent éternel* (1944). Holzer, segunda esposa de Wifredo Lam, ha dejado un testimonio muy completo sobre el periodo parisino y el exilio en Cuba en su autobiografía, que evoca esta época y que escribió en los años 1990, cuando adoptó el apellido de su marido, Benítez. Es una de las principales fuentes utilizadas en este artículo. Añade que «la casa estaba distribuida de forma diferente, pero era tan espaciosa como la primera, y además de dos jardines con limoneros, papayos y plataneros, tenía una terraza en la azotea desde la que se podía ver el mar» (Benítez, 1999: 107)

De hecho, el regreso al país natal no solo implica un desplazamiento geográfico, sino que también provoca una transformación de las condiciones materiales en las que produce el artista. Entre 1938 y 1940, Lam pintaba en un estudio que le prestaba Picasso (Benítez,1999). Era un típico taller parisino, estrecho, muy alto, situado en el ático, bajo tejado. A partir de 1942, gracias a la intercesión de su amiga Lydia Cabrera, Wifredo Lam y su esposa, Helena Holzer, se instalan en una mansión neoclásica de Marianao, un barrio burgués de La Habana¹⁰). La casa es luminosa y espaciosa, lo que permite a Lam dedicarse a los grandes formatos. Sobre todo, cuenta con un jardín en el que crecen de forma natural especies tropicales como el platanero, el mango, el papayo o el güiro. La observación de las formas, texturas y colores de este jardín fue determinante en su práctica artística de los años 1942-1947, como atestiguan numerosos relatos, fotografías de la época y la propia obra pictórica de Lam. ¿Cómo se establece la relación entre Wifredo Lam y ese prodigioso reservorio de luces, sonidos y mitologías que es el jardín? ¿Qué influencia ejerce el jardín, desde el punto de vista estilístico y mediático, en el enfoque del artista? A cambio, ¿qué imágenes del jardín y de la naturaleza evoca Wifredo Lam para pintar lo que le rodea? Tras examinar los usos plásticos de los jardines de su taller habanero, veremos que la transposición que Wifredo Lam hace de ellos en el arte concibe el jardín primero como un lugar sagrado y luego como un lugar secreto. Por último, la representación del jardín en la obra de Lam aparecerá como el síntoma de una nueva forma de concebir lo no humano en el arte.

1. Usos Plásticos Del Jardín

En el centro de una fotografía (véase la Figura 1), Wifredo Lam, de pie, mira a la cámara con un pincel en la mano derecha. Acaba de darse la vuelta, capturado en plena actividad, dejando atrás el cuadro que se convertirá en “Bélial, empereur des mouches” (1948). El lienzo ocupa casi todo el fondo de la fotografía, a excepción de un borde a la derecha, compuesto por hiedras y otras plantas. En primer plano, a la izquierda, crece un arbusto en vertical, y sus escasas ramas se interponen entre Lam y el fotógrafo. Esta fotografía, que sugiere que Lam pintaba en su jardín, no es una imagen única. Más de una veintena de fotografías de esta época retoman el tema del artista en comunión con el elemento vegetal, y se trata de uno de los motivos más recurrentes en toda la colección de fotografías de la pareja Lam en esa época¹¹). La mayoría de las veces, el jardín del taller del número 42 de la calle Panorama sirve de fondo ante el cual posan Wifredo Lam, su esposa y sus amigos, miembros de la intelectualidad habanera o de los círculos artísticos parisinos exiliados en el Caribe. A veces, el jardín es el fondo vegetal utilizado para presentar los cuadros terminados. Es el caso de la serie de fotografías en las que el cuadro “Bélial, empereur des mouches” aparece colocado entre los arbustos (véase la Figura 2), o de aquella en la que Lam posa delante de “Canaima” (1945) en su terraza bordeada de palmeras y plataneros. Sin embargo,

¹⁰) La calle que se llamaba Panorama en 1942 ha cambiado de nombre desde entonces. Ahora se llama la calle 41a, en Marianao. La actual calle Panorama, situada en el barrio Neo-Vedado, no tiene nada que ver con el lugar donde vivió Wifredo Lam.

¹¹) Análisis extraídos de la consulta de los archivos fotográficos de la familia Lam-Holzer conservados por la Fundación Wifredo Lam de París, presidida por su hijo Eskil Lam, que centraliza las fuentes primarias y secundarias sobre la obra del artista y certifica la autenticidad de las obras comercializadas, <http://www.wifredolam.net/index.html> (consultado el 13 de septiembre de 2020). Existe un Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam en La Habana. Sin embargo, no se trata de un centro de conservación de la obra de este artista, sino de un lugar de exposición e información sobre el arte contemporáneo cubano, dirigido durante mucho tiempo por el historiador de arte Manuel Noceda, y desde el cual se organiza la Bienal de La Habana.

el jardín en el que posan Wifredo Lam, su esposa y sus invitados no es exactamente el mismo en el que Lam expone sus cuadros. Y es que la casa del número 42 de la calle Panorama tiene tres jardines diferentes: un jardín que da a la calle, cubierto de césped cortado y rodeado de setos bajos; un jardín en el lateral de la casa, que Helena Holzer convierte en un pequeño huerto; y un jardín detrás de la casa, con suelo arcilloso, donde crecen árboles frutales y arbustos silvestres. Mientras que las recepciones de amigos y las fotos de grupo se hacen en el jardín urbano y cuidado que da a la calle Panorama, las fotografías de presentación de cuadros o de momentos de creación se realizan en el jardín trasero, estableciendo un paralelismo entre la pintura de Lam y la naturaleza libre y vigorosa que la rodea.



Figura 1: Fotografía de Wifredo Lam en su jardín de Marianao en 1947

Fonte: Photo by Ylla ©Pryor Dodge.



Figura 2: Fotografía de un papayo del jardín de la casa del 42, calle Panorama tomada en 1943 por los Lam

Fonte: Cortesía de la Fundación Wifredo Lam, Paris.

Aunque Wifredo Lam siempre se negó a corresponder a ello, no es imposible percibir en esta puesta en escena tropicalizante una aceptación del papel que parte de la crítica y del público cubano y norteamericano le habían asignado tras sus exposiciones de 1942 y 1944 en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York, es decir, el de pintor salvaje y brujo, procedente realmente de la selva, con todo lo que ello implica en cuanto a estereotipos coloniales^{12.)}. En cualquier caso, es cierto que la vegetación tropical servía para insertar la obra de arte en su contexto geográfico de creación, y esto es aún más significativo en Cuba, un país donde

^{12.)} Véase, en particular, el artículo de Luis Dulzaides Noda «Un brujo que en el Caribe hace y pinta leyendas negras», Estudios, La Habana, n.º 1, febrero de 1950: 1; y los artículos que el crítico estadounidense Alden Jewell Edward publicó en el New York Times en los años 1910, como «A Cuban Picasso», 22 de noviembre de 1912: 5, y «Picassolaming», The Art Digest, Nueva York, 1 de diciembre de 1912: 7.

la flora y la fauna locales tienen fuertes connotaciones nacionales^{13.)} ya que la historia de su explotación ha marcado a menudo el destino político de la isla. Además, estas fotografías, que podían mostrarse a los amigos del círculo de surrealistas y cubistas que había conocido en París, debían evocar precisamente el giro decisivo que había dado la obra de Lam desde que abandonó la Europa urbana para sumergirse en ese continente conocido por la fuerza de su naturaleza. Pero es posible que estas fotografías solo pretendieran señalar la proximidad formal entre el contenido del lienzo y el entorno en el que se encontraba, como si el fotógrafo sugiriera que la obra de arte no solo formaba parte del decorado, sino que había surgido de él.

En cualquier caso, esta vegetación del jardín, que sirve de fondo en las fotografías citadas anteriormente, se convierte a veces en el tema central de las instantáneas tomadas por el propio Wifredo Lam, quien no duda en fotografiar los plataneros o los papayos que rodean su casa (véase la Figura 3). En estos casos, la fotografía no hace más que insistir en una fascinación que ya es visible en los estudios, bocetos y cuadros que Lam pinta a su regreso a Cuba. En uno de los primeros artículos que el escritor Alejo Carpentier dedica a Wifredo Lam tras su llegada a La Habana, intuye la importancia de este tema:

La obsesión por el reino vegetal es bastante infrecuente entre los pintores. La obsesión por los animales es frecuente, y el admirable Snyders es el ejemplo más perfecto de ello. Pero pintar la planta porque es una planta, el tallo porque es un tallo, la hoja porque es una hoja, sin atribuirles la función de fondo o marco para una figura, teniendo en cuenta todas sus complejidades y deformaciones, es un tema que muy rara vez interesa a un artista plástico. [...] En el caso del cubano Wifredo Lam, la obsesión por lo vegetal se ha convertido en una idea fija. (Carpentier, 1944: 25-27).



Figura 3: Areca y güiro del jardín actual de lo que fue el 42, calle Panorama La Habana

Fonte: Fotografía del autor, enero 2020.

^{13.)} Véanse los análisis contenidos en los distintos capítulos de Sylvie Bouffartigue (dir.), *Fruits de la terre. Du produit exotique au symbole patriotique. Cuba, XVIIIème-XXIème siècles*, Pares, Indigo et Côté-Femmes, 2013, disponible en HAL.archives-ouvertes.fr, (consultado el 12 de septiembre 2025). Disponible en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02131205v1/document>

La obsesión por el reino vegetal de la que habla Alejo Carpentier se expresa sobre todo entre 1943 y 1945¹⁴). Alejo Carpentier es un testigo inestimable de la obra de Lam en sus primeros años en Cuba. Ambos se conocían desde la primera estancia de Wifredo Lam en España, y el escritor había seguido y acompañado el ascenso del joven pintor en el círculo de los cubistas y surrealistas parisinos. Tras el regreso del pintor a Cuba, Carpentier fue, junto con Lydia Cabrera, quien lo introdujo en la alta sociedad habanera y le dio cierto reconocimiento ante el público cubano. Visitaba a menudo el taller de Lam, y sus observaciones son lo suficientemente agudas como para comprender el enfoque del artista:

Lam hizo algo similar al descubrir poco a poco el valor plástico de las plantas que crecían en el pequeño jardín de su casa. Nunca salió al campo a buscar paisajes, con el caballete al hombro [...]; se sentó frente a una caña de azúcar, una malanga, un platanero, una calabaza y los examinó a fondo (Carpentier, 1944: 27).

Así, el interés de Lam por la vegetación del jardín se expresa sobre todo en los numerosos estudios, sobre papel encolado, de especies concretas, como *Fruta bomba y cañas* (Papaye et roseaux) (1941) o *La Fruta Bomba* (La papaye) (1944), inspirados explícitamente en las formas de la papaya o las hojas de plátano. Sin duda, estas dos especies marcaron, más que otras, la evolución plástica de Wifredo Lam en ese momento¹⁵). La primera es la areca (Arecaceae), una variedad de palmera cuyo tallo es similar al bambú y que crecía de forma natural, y sigue creciendo, alrededor de la casa de la calle Panorama. Este tallo largo, tubular y anillado inspira sin duda las formas vegetales de *Lumière de la forêt* (1942), *Ogue Orisa* (L'herbe des dieux) (1943), *Buen Retiro* (Petite forêt) (1944) y *Petite forêt* (1944)¹⁶). La segunda es el fruto del güiro (*Crescentia cujete*), esférico y del tamaño de un coco, pero de color verde y superficie lisa. La forma y el color de estos frutos aparecen en los cuadros de 1942 y 1943 como *Personnage aux ciseaux* (1942) o *Nu dans la nature* (1942) y podrían ser el origen de la forma circular que Wifredo Lam da a su primera representación de Elegguá en *Le sombre Malembo, dieu du carrefour* (1942), cuando en realidad, la pequeña deidad tiene una cabeza más bien ovalada en la santería cubana.

¹⁴) De hecho, solo el 3% de los cuadros producidos en 1942 tratan temas vegetales, mientras que en 1943 lo hacen el 31% de las obras de Lam, el 47% en 1944 y el 39% en 1945. A partir de 1946, el tema se abandona casi por completo, y estas proporciones caen al 1% o al 0% en los años siguientes. Porcentajes establecidos a partir de la consulta de Lou Laurin-Lam (dir.), Wifredo Lam: Catalogue Raisonné of the Painted Works, Acatos, Lausana, 1998-2002. Se han considerado relacionados con el reino vegetal: todos los estudios de árboles frutales o palmeras, los cuadros en los que las formas vegetales o animales ocupan un lugar preponderante, y todos aquellos cuyos títulos guardan relación con el jardín, la naturaleza, el bosque y las hibridaciones entre especies animales y vegetales.

¹⁵) Debo agradecer aquí a Beatriz Alonso, vecina de la casa del número 42 de la calle Panorama, por su amabilidad y acogida. A principios de 2020, me permitió conocer al actual propietario de la casa donde se alojó Lam de 1942 a 1944. Gracias a su conocimiento de la historia del barrio y de la obra de Lam dicha visita fue aún más fructífera. Hay que reconocerle también el mérito de haber iniciado los trámites para una patrimonialización de la casa antes de que fuera adquirida y renovada casi íntegramente en el 2020.

¹⁶) En total, tres cuadros de 1944 llevan el título de Buen Retiro/Petite forêt, en español y en francés. Según Eskil Lam, dos de ellos son títulos secundarios dados por un marchante o un coleccionista.

Pero el jardín no solo se observa por su riqueza botánica. Wifredo Lam presta atención a la dimensión sonora del jardín, y podríamos interpretar *Le bruit* (1943) como un juego sobre los sonidos que producen los güiros al caer al suelo del jardín, o sobre el que siguen produciendo una vez que han sido vaciados y llenados de arena para ser transformados en maracas. La dimensión luminosa del jardín también está presente en imágenes como *Le matin vert* (1943) o *La lumière de la jungle* (1944), obras que parecen iluminadas por el amanecer, con verdes y azules jugosos, y que no tienen nada que ver con la evolución posterior de Lam, que a partir de *Présent éternel* (1944) se sumerge en la exploración del universo nocturno. Por último, el jardín también proporciona formas animales, que Lam integra en algunas de sus series sobre aves, como *Oiseau sur la table* (1943), *Forêt* (1944), *Oiseau-lumière* (1944), *Oiseau-papaye* (1944) y *Animal-maïs* (1945). Entre 1942 y 1944, Wifredo Lam capta plenamente la dimensión audiovisual del jardín, la traslada a sus lienzos mediante el uso del dibujo y el color, y comienza a explorar distintas cualidades del espacio pictórico, lo que será determinante para la creación de sus obras maestras posteriores.

Queda por determinar qué motivó a Wifredo Lam a conceder tanta importancia a formas consideradas banales y cotidianas, que hasta entonces no habían sido tratadas de esa manera en la pintura cubana. Nos parece que, una vez más, Carpentier sugiere una hipótesis interesante cuando dice: «A menudo solo se comprende y se siente el trópico cuando se regresa a él tras una larga ausencia, con la retina limpia de todo tipo de hábitos» (Carpentier, 1944: 27). De hecho es probable que las formas del jardín del número 42 de la calle Panorama llamaran la atención de Wifredo Lam precisamente porque regresaba a Cuba tras muchos años. Esta fascinación por la flora caribeña se hace sentir desde su llegada a Martinica, cuando desembarca en Fort-de-France el 20 de abril de 1941, a bordo del Capitaine Paul-Lemerle, junto con muchos otros intelectuales, como André Breton, Victor Serge o Claude Lévi-Strauss, que huían de la Europa en llamas. Tras conocer a Aimé Césaire, los Breton y los Lam dan largos paseos por el bosque de Absalon, guiados por el matrimonio Césaire. Wifredo Lam reencuentra allí, bajo nombres franceses, las especies vegetales que marcaron su infancia¹⁷⁾.

2. El Jardín, Lugar Sagrado

En las series que Wifredo Lam desarrolla después de su retorno a Cuba, de la combinación de motivos vegetales surgen regularidades que confieren nuevos significados a las plantas. *La Silla*¹⁸⁾ que pinta a principios de 1943, es un ejemplo de ello. A diferencia de los estudios de papayos o bananos, la composición del cuadro presenta una diferencia jerárquica entre el primer plano, los elementos que lo rodean y el fondo. Desde el formato —el lienzo está orientado como un retrato— hasta la distribución de los ejes de composición, pasando por la iluminación, que resalta el centro, y la silla que preside el centro del espacio pictórico, todo recuerda las técnicas de representación de personas. Sin embargo, lo que se encuentra sobre la silla no es una persona, sino un jarrón con flores, que se convierte en el misterioso

¹⁷⁾ Véase la descripción de este encuentro que hace Anne Zali en Daniel Maximin, *Césaire et Lam, insolites bâtisseurs*, Paris, Éditions HC / Éditions de la RMN-Grand Palais, col. «Terres d’Outre-mer», 2011, p. 34.

¹⁸⁾ Para ver esta imagen, consulte la página web del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba: <https://www.bellasartes.co.cu/obra/wifredo-lam-la-silla-1yle3> (consultada el 12 de septiembre del 2025).

protagonista del cuadro. La tenue atmósfera del rosal en el fondo contrasta con la luz amarilla, casi ósea, que se extiende sobre la silla y el ramo de flores. La profusión de líneas verticales de los juncos, las patas y el respaldo de la silla parece indicar un más allá, fuera del campo visual, hacia el que también apuntan los capullos carnosos que sobresalen del jarrón. Así, la silla se transfigura en altar y las flores se convierten en ofrenda para una divinidad desconocida, a menos que la divinidad radique en dichas flores. Esta escena con acentos místicos y sagrados no se desarrolla, sin embargo, en un templo, ni siquiera en una casa, sino en un jardín que se define por la presencia de un objeto doméstico como la silla, colocada en medio de una línea de tallos que recuerdan a los de la areca del jardín del número 42 de la calle Panorama. De todos los cuadros pintados por Lam en su primera etapa habanera, *La Silla* (1943) es el único que Alejo Carpentier decidió comprar. Actualmente conservada en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, esta obra maestra formó parte durante mucho tiempo de la colección del escritor, que la apreciaba especialmente. Probablemente se trate del primer cuadro de Lam que representa de manera explícita la carga espiritual que pueden tener las plantas en la cultura afrocubana¹⁹⁾ tema que tratará en de manera recurrente en *Naturaleza muerta (Nature morte)* (1943), *La Silla* (1943), *Autel pour Elegguá* (1944), *Autel pour Yemayá* (1944) y el conjunto de *Mesas* del mismo año, que evocan los altares y las ofrendas realizadas a las entidades de las religiones afrocubanas.

En la mayoría de las religiones afrocaribeñas, pero especialmente en la santería y el palo monte cubanos, muchas plantas tienen significados espirituales. “La selva es sagrada”, escribe Lydia Cabrera al relatar las propuestas de sus informantes en la introducción de *El Monte* (1954), su obra de referencia sobre las religiones afrocubanas: en primer lugar, porque “Los santos viven más en la selva que en el cielo», es decir, se considera que la energía de las divinidades y los espíritus reside efectivamente en la naturaleza; y luego porque “los árboles y las plantas son seres dotados de alma, inteligencia y voluntad, como todo lo que nace, crece y vive bajo el sol” (Cabrera, 2014: 19-22). El resultado son religiones que otorgan un lugar central a los elementos vegetales en las prácticas rituales y terapéuticas. Flores como el girasol o el lirio blanco, frutas como la papaya o la berenjena y plantas aromáticas como el tabaco y la albahaca se ofrecen a las divinidades en forma de ofrendas. Una gran cantidad de especies de la flora tropical se utilizan para infusiones y mezclas que desempeñan un papel central en las ceremonias de curación o de iniciación —una mezcla de hierbas, llamada *omiero* en yoruba, es indispensable para iniciarse en la santería.

Los santeros y los babalaos pueden recetar baños, ungüentos o recetas a base de hierbas frescas y fermentadas. Aunque no practicaba estos cultos, Wifredo Lam los conocía desde pequeño porque su madre era amiga de Mantoñica Wilson, una de las grandes sacerdotisas de la santería cubana de principios del siglo XX, que se convirtió en su propia madrina. Además, se sabe que después de su retorno a Cuba, fue reintroducido en el mundo de las religiones afrocubanas de la mano de los etnólogos Lydia Cabrera y Fernando Ortiz. Lo que

¹⁹⁾ Tras siglos de trata de esclavos, algunos espacios de la costa atlántica americana vieron surgir durante el siglo XIX religiones sincréticas fuertemente influenciadas por las prácticas rituales y las creencias de África occidental. La sabiduría y los conocimientos de los yoruba, los kongo o los pueblos de Calabar dieron lugar a religiones que se practican tanto en Brasil como en Cuba y Haití, como el candomblé, la santería, el palo y el vudú. Estas religiones han asimilado rasgos de otras religiones africanas y del catolicismo criollo.

se suele mencionar menos es que algunos vecinos de Lam practicaban estos cultos en Marianao, en la misma calle Panorama, y en particular una santera llamada Rafaela Fajardo, conocida como Fela, con quien la pareja Lam-Holzer habría convivido durante su estancia en Marianao. "Quería con todas mis fuerzas pintar el drama de mi país, pero expresando a fondo el espíritu de los negros ..." (Lam in Fouchet, 1975: 188). Sin duda, este programa que Wifredo Lam dice haber seguido tras su llegada a La Habana se refleja en la forma en que trata la cuestión vegetal en sus numerosas series inspiradas en el jardín. Por esta misma razón, las visiones que propone del jardín no solo lo convierten en un lugar sagrado, sino también en un lugar secreto.

3. El Jardín, Lugar Secreto

La Jungla (1943) es la obra más famosa de Wifredo Lam. Terminada a principios de 1943, fue expuesta en Nueva York y adquirida en 1945 por James Johnson Sweeney, entonces director del Departamento de Pintura y Escultura del MoMA, en lo que supuso la inauguración de facto de la colección latinoamericana del museo. Esta obra de gran formato, pintada con una mezcla de gouache y óleo sobre papel encolado, representa, en tonos verdes, azules y amarillos, un cañaveral en cuyo interior surgen misteriosos personajes híbridos que se funden con las líneas verticales de las plantas del bosque. Pero ¿no es un error abordar *La Jungla* en un artículo sobre el imaginario del jardín en Lam? ¿Ausente en el jardín de los hombres, acaso no define la indomable fuerza de la selva, otro tipo de espacio?

De hecho, el cuadro nunca pretendió representar aquello a lo que alude el título en inglés, *The Jungle*. De hecho, el título original era *La Manigua*, pero al cabo de unos meses de llegar a Estados Unidos, alguien lo rebautizó *The Jungle*, por lo que el título acabó siendo modificado también en español. Esto provocó la indignación de muchos allegados a Wifredo Lam, como Fernando Ortiz, quien se opuso públicamente al nuevo nombre del cuadro. De hecho, como recuerda Max-Pol Fouchet, la selva no es un ecosistema cubano:

En cualquier caso, el título no se corresponde con la realidad natural de Cuba, donde no hay selva, sino bosque, monte, manigua, y el fondo del cuadro es una plantación de caña de azúcar (Fouchet, 1975: 188).

Por esta razón, la mayoría de los especialistas familiarizados con el Caribe prefieren utilizar su nombre en castellano. Es el caso, por ejemplo, de Pierre Mabille, quien, en su traducción al español de su artículo de 1944, retoma el título *La Manigua*, una palabra típicamente cubana que probablemente no evocaba nada al otro lado del golfo de Florida (Mabille, 1944). La manigua es definida así por Graziella Pogolotti:

Ni selva virgen ni jungla. Llegamos al umbral de un recuerdo común. Porque estamos en los límites de los pueblos y ciudades, donde las últimas viviendas, generalmente precarias, conviven con pequeños trozos de tierra cultivada y matorrales silvestres (Pogolotti, 1985: s/p)

Ya hemos dicho que el jardín del número 42 de la calle Panorama era, como mínimo, doble. Del lado que da a la calle, el jardín es de estilo americano, con césped bien cortado y setos cuidados que marcan el límite entre el espacio doméstico y el espacio público. Sin embargo, en la parte trasera de la casa, el jardín se convierte paulatinamente en sotobosque, ya que nada separa el final de la parcela del 42 de la maleza que desciende hacia un arroyo donde se vierten las aguas residuales del barrio y que se adentra hacia una vía férrea. Allí, el suelo

[38]

es húmedo y terroso, y los arbustos, las palmeras y los árboles frutales tropicales crecen de forma descontrolada. La presencia de hojas de plátano, cañas de areca o cañas de azúcar hace pensar que *La Jungla* se asemeja más bien a uno de esos lugares híbridos donde la mano del hombre convive con una naturaleza que recupera perpetuamente sus derechos, lo que Gilles Clément denomina un tercer paisaje^{20.}).

La primera versión del cuadro debía evocar aún más este tipo de lugares, ya que el suelo era de un rojo vivo, que recordaba la tierra fértil y rica de la isla de Cuba. Según los testimonios que Wifredo Lam proporcionó a su biógrafo cubano, Núñez Jiménez, fue Pierre Loeb, quien lo visitó en su estudio a principios de 1943, quien le aconsejó cambiar el color del suelo para sumergir todo el cuadro en tonos más nocturnos^{21.}). Esto nos permite imaginar que el cuadro, tal y como lo había concebido Wifredo Lam, debía evocar más uno de esos matorrales que rodean los espacios periurbanos de la isla caribeña que una selva tal y como se podía fantasear desde Estados Unidos. La hipótesis de Graziella Pogolotti es que el espacio en el que se sitúan *La Silla* y probablemente también *La Manigua* no es el jardín del número 42 de la calle Panorama, sino más bien el recuerdo de la maleza que rodeaba la casa familiar donde Wifredo Lam vivió hasta los doce años^{22.}). Pero tanto si esta manigua es la recordada de Sagua La Grande como la que se encuentra en los jardines semisalvajes del espacio periurbano de la capital, connota la misma historia del Caribe.

De hecho, es en este tipo de rosaledas silvestres, en los matorrales cercanos a los núcleos urbanos y a los pueblos, donde se desarrolló la historia de las guerras de liberación en muchos países de la cuenca del Caribe. Es precisamente en este tipo de espacios donde Alejo Carpentier sitúa al protagonista de *El reino de este mundo* (1949), Makandal, un esclavo fugitivo que decide vengarse de sus amos recogiendo en el matorral hierbas y setas venenosas para envenenar el agua que beben. Es escondiéndose en estas maniguas donde los esclavos haitianos preparan la revuelta de 1791, donde las tropas mambises cubanas libran batalla durante las guerras de independencia de Cuba y donde los guerrilleros de la Revolución Cubana encuentran refugio. La manigua es el lugar de lo oculto, de lo incógnito, y se presenta como el lugar del secreto.

^{20.} “Si dejamos de considerar el paisaje como resultado de una fabricación, descubrimos de repente —¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político? — una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que es difícil poner nombre. Se sitúa en los márgenes. En los límites del bosque, a lo largo de las carreteras y los ríos, en los rincones olvidados de la cultura, donde las máquinas no llegan. Cubre superficies de dimensiones modestas, dispersas como los rincones perdidos de un campo; unitarias y vastas como las turberas, los páramos y algunos terrenos baldíos resultantes de un abandono reciente”. Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, coll. “L’Autre Fable”, 2003, 4, disponible en la página web del autor, http://www.gillesclement.com/fichiers/_tierspaypublications_y20le5_manifeste_du_tiers_paysage.pdf (consultado el 12 de septiembre de 2025)

^{21.} “El fondo del cuadro, al principio, era rojizo. Pierre Loeb, muy versado en las tendencias pictóricas, le dijo que ese tono no se ajustaba al tema. Lo repintó hasta obtener un verde con reflejos azules”, Núñez Jiménez (1982: 173).

^{22.} “Es el último límite de esa Sagua La Grande que Wifredo Lam conoció en su infancia, donde se produjo el aprendizaje inicial de la vida entre leyendas, proverbios y refranes...”, Pogolotti (1986: 25).

En *La Jungla* y *La Silla*, Wifredo Lam trabaja la imagen del jardín de los subalternos. “Un lugar habitado por el hombre, un refugio para los antiguos cimarrones y la cuna de todas [...] las revoluciones” (Pogolotti, 1986: 25), en palabras de Graziella Pogolotti. De este modo, trastoca la imaginación del jardín tal y como ha sido construido por la práctica europea desde el Renacimiento. A diferencia del jardín clásico, espacio cerrado por excelencia^{23.)}, la imaginación que evocan los cuadros del periodo habanero de Lam se refiere al jardín sin vallas que borra la separación entre la ciudad y el campo, entre la manigua y la civilización. A diferencia del jardín clásico, manifestación deslumbrante de la capacidad de control y organización del mundo por parte del espíritu, la selva de Lam se refiere a la oscuridad y al secreto. El jardín real y aristocrático, coto privado de los privilegiados^{24.)} funcionaba a veces como una negación del espacio vital de los subalternos. Jacques Rancière recuerda, por ejemplo, en su libro sobre el arte de los jardines en Inglaterra y Francia en el siglo XVIII el caso de lord Harvey, que para construirse un jardín a su gusto se empeñó en derribar la aldea vecina de Ickworth, o el de Thomas Anson, en Shugborough, que hizo trasladar un pueblo entero para que su parque tuviera una vista despejada (Rancière, 2020: 100). *La Jungla* de Wifredo Lam es el espacio donde los subalternos revierten los dichos y los hechos de los amos, incluso en su relación con la naturaleza. Es en este tipo de tercer paisaje donde nace lo que Malcolm Ferdinand denomina ecología decolonial, de la mano de los resistentes al sistema de plantaciones y esclavitud^{25.)}. Esta imagen inédita del jardín en el arte implica, en mi opinión, una nueva concepción de la naturaleza en el arte cubano.

4. Una Nueva Imagen de la Naturaleza Cubana

Wifredo Lam pinta la naturaleza sin hacer paisajes. Sin duda, la primera diferencia entre la obra de Lam y la de los pintores de la naturaleza cubana que le precedieron está relacionada con la representación del espacio. En efecto, a diferencia de todas las escuelas de paisaje cubano — desde las vistas de ingenios^{26.)} a los pintores impresionistas, pasando por los defensores del romanticismo o el academicismo de finales del siglo XIX —, Wifredo Lam se niega a utilizar las técnicas tradicionales para representar la profundidad. En sus obras del

^{23.)} En su *Brève histoire du jardin*, Gilles Clément dedica el segundo capítulo, «L'enclos et la mesure» (El recinto y la medida), a la importancia del recinto en el surgimiento del jardín. Clément, G. (2020). *Une brève histoire du jardin*. Éditions du 81.

^{24.)} Véanse los análisis de Marguerite Charageat y Philippe Prévôt sobre el uso del jardín por parte de las monarquías absolutistas europeas. Charageat, M. (1952). *L'art des jardins*, Paris, Presses universitaires de France y Prévôt, P. (2005). *Histoire des jardins*. Éd. Sud Oues.

^{25.)} La figura del cimarrón es fundamental en los desarrollos que Malcolm Ferdinand dedica al nacimiento de una ecología decolonial en el área caribeña y europea. Además de acercar a algunos precursores de la ecología, como Thoreau o Rousseau, al modo de vida cimarrón, afirma el carácter radicalmente nuevo de la experiencia que vivieron todos aquellos que escaparon del sistema de las plantaciones. “La huida cimarrona a menudo tenía como condición el encuentro con una tierra y una naturaleza. Frente a una forma de vida colonial devoradora del mundo, los cimarrones pusieron en práctica otra forma de convivir y de relacionarse con la Tierra”, Ferdinand, M. (2019). *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, París, Seuil, coll. *Anthropocène*, 274.

^{26.)} Las vistas de ingenios eran imágenes de centrales azucareras encargadas generalmente por los propietarios de estas plantaciones-fábricas con fines publicitarios y realizadas por artistas de formación europea que acabaron instalándose en Cuba, como Étienne Chartrand y Édouard Laplante, cuyas láminas ilustran, por ejemplo, el famoso libro de Justo Germán Cantero, *Los ingenios*, La Habana, Editorial Luis Marquier, 1857.

periodo habanero, la distancia entre el primer plano y el fondo es mínima, ya que las escenas suelen estar situadas en medio de una densa vegetación. Esto hace innecesario el conjunto de herramientas creadas y teorizadas durante el Renacimiento para reproducir la sensación de espacio: las líneas del horizonte y de fuga, el punto de fuga, los principios de reducción y espaciado suelen estar ausentes en sus composiciones. Al observar esto, el crítico Pierre Mabile escribió sobre La Jungla:

Lo que artista clásico europeo entiende por composición es precisamente la organización de los diferentes elementos del lienzo en torno a ese centro o punto de fuga. Este concepto trasciende infinitamente el ámbito de la pintura y traduce la idea general de la organización del mundo a partir de un único Dios, de la organización de la sociedad a partir de un jefe supremo. Una serie de leyes y relaciones determina estrictamente la posición de las partes periféricas con respecto al centro. [...] Pero son otras leyes las que regulan la composición de La Jungla. (Mabile, 1944: 253).

Tras trazar una breve historia de la perspectiva, que debe mucho a los trabajos de Erwin Panofsky, Mabile la considera una forma simbólica que se inscribe en una concepción de la naturaleza como objeto que debe ser dominado y sometido a normas sociales y espirituales, las mismas que están en juego en el momento de la Conquista y colonización de América. En cierto modo, Mabile hace de la perspectiva la forma de representación de lo que Aníbal Quijano llamará décadas más tarde la colonialidad del poder²⁷⁾. Al negarse a utilizar la perspectiva en sus representaciones de la naturaleza, Wifredo Lam propondría así una imagen decolonial de la naturaleza latinoamericana.

Al rechazar la perspectiva, tal vez también rompa con lo que Philippe Descola denomina la autonomía del paisaje, es decir, la progresiva aparición de un género pictórico en el que la representación de la naturaleza la transforma en un objeto observable por un sujeto humano. Descola interpreta este acontecimiento artístico del Renacimiento como un síntoma del surgimiento del naturalismo moderno, esa «gran división» entre el hombre y todo lo que le rodea²⁸⁾ que le permite considerarse amo y dueño de la naturaleza por ser ontológicamente diferente. En Lam, el rechazo de la perspectiva parece ir acompañado de una voluntad de representar la naturaleza como si estuviera dotada de voluntad e interioridad, lo que es propio de ontologías no naturalistas como el animismo, el totemismo y el analogismo, según las clasificaciones establecidas por Philippe Descola. La creación de seres híbridos imaginarios contribuye a crear la representación de una naturaleza activa, capaz de observar y sentir. En Lam, los tallos, las flores y el follaje de los juncos se convierten

²⁷⁾ La colonialidad del poder, concepto acuñado por el sociólogo peruano Aníbal Quijano, se refiere al hecho de que, a pesar de las independencias y las luchas antiimperialistas, la estructura del poder en los países anteriormente colonizados (o colonizadores) sigue siendo colonial: el autoritarismo, el machismo, el racismo y el extractivismo siguen siendo la base de dichos Estados. De ello deduce que el poder político es esencialmente colonial, por lo que existe una colonialidad del poder. Véase Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales: Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO.

²⁸⁾ Véase el análisis de Philippe Descola sobre este tema en su capítulo “Le grand partage, l’autonomie du paysage” (La gran división, la autonomía del paisaje), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque des Sciences humaines” (2005: 114-165).

en seres móviles, sensibles y activos. Las plantas están dotadas de ojos, patas y brazos, y estos seres misteriosos, ya sean monstruos o dioses, dicen ante todo que la naturaleza está atravesada por las mismas fuerzas que animan los destinos de los hombres. Por esta razón, la obra de Wifredo Lam resuena fácilmente con todas las cosmogonías americanas animistas o analogistas, como la santería o el vudú, pero también con las mitologías griegas, indias o africanas que alimentarán sus obras posteriores.

Aunque generalmente se estudia por el papel que desempeñó en el reconocimiento de las culturas afrocaribeñas y el mestizaje cultural, por la originalidad de su mensaje anticolonialista o por el diálogo permanente que mantiene con las vanguardias internacionales, la obra de Wifredo Lam también debe abordarse desde una perspectiva ecológica del arte. De hecho, a partir de 1942, propone una nueva vía para la representación de la naturaleza de un continente que ha sufrido más que ningún otro los procesos de explotación de los recursos naturales puestos en marcha con la modernidad europea. Sin embargo, Lam no parte de un pensamiento abstracto, sino que comienza por el estudio de las posibilidades plásticas de las especies que forman parte de la vida cotidiana de los cubanos. Por eso hemos partido de la relación del artista con el taller que ocupa a partir de 1942, a su regreso a la ciudad que había abandonado veinte años antes. El estudio del jardín, en Lam, abre las vías de la memoria, la de siglos de esclavitud en las plantaciones de caña de azúcar de Cuba, pero también el recuerdo de su propia infancia en Sagua La Grande, donde las creencias convertían la manigua y las especies que contenía en un lugar sagrado capaz de curar los males de los hombres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benítez, H. (1999). *Wifredo and Helena: My life with Wifredo Lam, 1939–1950*. Acatos.
- Bouffartigue, S. (2013). *Fruits de la terre: Du produit exotique au symbole patriotique. Cuba, XVIIIe–XXIe siècles*. Indigo & Côté-femmes. <https://hal.science/hal-02131205v2/file/FRUITS%20DE%20LA%20TERRE%202019.pdf>
- Cabrera, L. (2014). *El monte*. Editorial Letras Cubanas. (Original work published 1954)
- Carpentier, A. (1944). Reflexiones acerca de la pintura de Wifredo Lam. *Gaceta del Caribe*, (5), 26–27.
- Carpentier, A. (1957). *El reino de este mundo*. General de Ediciones. (Original work published 1949)
- Charageat, M. (1962). *L'art des jardins*. Presses Universitaires de France.
- Clément, G. (2004). *Manifeste du Tiers paysage*. Sujet/Objet. http://www.gillesclement.com/files/974_manifeste-du-tiers-paysage.pdf
- Clément, G. (2020). *Une brève histoire du jardin*. Éditions du 81.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Gallimard.
- Dulzaides Noda, L. (1950, febrero). Un brujo que en el Caribe hace y pinta leyendas negras. *Estudios*, (1), 19–20.

[42]

Ferdinand, M. (2019). *Une écologie décoloniale: Penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Seuil.

Fouchet, M.-P. (1976). *Wifredo Lam*. Cercle d'Art.

Cantero, J. G. (1857). *Los ingenios: Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba*. Litografía de Luis Marquier.

Laurin-Lam, L. (Ed.). (1998–2002). *Wifredo Lam: Catalogue raisonné of the painted works*. Acatos.

Mabille, P. (1944). La manigua. *Cuadernos Americanos*, (4), 241–256.

Núñez Jiménez, A. (1982). *Wifredo Lam*. Editorial Letras Cubanas.

Ortiz, F. (1950). *Wifredo Lam y su obra vista a través de sus significados críticos*. Ministerio de Educación, Dirección de Cultura.

Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales. (Original work published 1940)

Pogolotti, G. (1986). Wifredo Lam: Materia y memoria. In *Sobre Wifredo Lam: Ponencias de la Conferencia Internacional* (pp. 7–25). Editorial Letras Cubanas.

Prévôt, P. (2006). *Histoire des jardins*. Éd. Sud Ouest.

Rancière, J. (2020). *Le temps du paysage: Aux origines de la révolution esthétique*. La Fabrique.

David Castañer.

Possui formação em filosofia e história da arte. É investigador e docente na Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Membro do Centre de Recherche HiCSA (História Cultural e Social da Arte, Paris 1 Panthéon-Sorbonne), estudou aspectos da arte cubana contemporânea e do mercado de arte latino-americano. Há alguns anos, dedica-se plenamente às humanidades ambientais. Organizou, entre outros, *Vers une histoire des marchés de l'art d'Amérique Latine* (Paris 1, HiCSA, 2025). E-mail: david.castaner@univ-paris1.fr . ORCID: 0009-0002-1132-7861.

Receção: 10/11/2025

Aprovação: 28/12/2025

Citação:

Castañer, D. (2025). Rua panorama, 42, havana do jardim à selva: outras formas de entender o não-humano na obra de Wifredo lam (1942-1946). *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3) Volume Especial, pp.28-43 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8nespa3>

ANTÔNIO BENTO E A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NO 1º E 2º CONGRESSOS DA AICA (1948-1949) INTERNACIONALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL

ANTÔNIO BENTO AND THE BRAZILIAN PARTICIPATION IN THE 1ST AND 2ND AICA CONGRESSES (1948-1949) – INTERNATIONALIZATION AND PROFESSIONALIZATION OF ART CRITICISM IN BRAZIL

ANTÔNIO BENTO ET LA PARTICIPATION BRÉSILIENNE AUX 1ER ET 2E CONGRÈS DE L'AICA (1948-1949) – INTERNATIONALISATION ET PROFESSIONNALISATION DE LA CRITIQUE D'ART AU BRÉSIL

ANTÔNIO BENTO Y LA PARTICIPACIÓN BRASILEÑA EN EL 1º Y 2º CONGRESOS DE LA AICA (1948-1949) – INTERNACIONALIZACIÓN Y PROFESIONALIZACIÓN DE LA CRÍTICA DE ARTE EN BRASIL

Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Universidade Federal de Juíz de Fora, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Brasil

RESUMO O artigo analisa a internacionalização da crítica de arte brasileira via participação no 1º e 2º Congressos da AICA (1948-49). A ênfase na atuação de Antônio Bento permite observar uma estratégia mobilizada pelos críticos brasileiros fundamentada no uso desse circuito transnacional para legitimar um novo modelo profissional, especializado e objetivo, em oposição à crítica “literária” anterior. A análise das colunas de Bento revela como ele mobilizou debates e autoridades internacionais para reconfigurar sua posição no campo da crítica de arte e seus julgamentos sobre o abstracionismo. A criação da ABCA como seção nacional consolida esse processo, que conferiu aos críticos autoridade simbólica para atuar nas novas instituições do campo artístico brasileiro em formação.

Palavras-chave: crítica de arte, internacionalização, profissionalização, abstracionismo, arte moderna

[44] **ANTÔNIO BENTO E A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NO 1º E 2º CONGRESSOS DA AICA (1948-1949) - INTERNACIONALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL**
• MARCELO RIBEIRO VASCONCELOS

ABSTRACT: The article analyzes the internationalization of Brazilian art criticism through participation in the 1st and 2nd AICA Congresses (1948-49). Focusing on Antônio Bento's role allows for observing a strategy employed by Brazilian critics, based on using this transnational circuit to legitimize a new professional, specialized, and objective model, in opposition to the previous "literary" criticism. The analysis of Bento's columns reveals how he mobilized international debates and authorities to reconfigure his position in the field of art criticism and his judgments on abstractionism. The creation of the ABCA as a national chapter consolidates this process, which granted critics symbolic authority to act within the emerging institutions of the Brazilian artistic field.

Keywords: art criticism, internationalization, professionalization, abstractionism, modern art.

RÉSUMÉ: L'article analyse l'internationalisation de la critique d'art brésilienne à travers la participation aux 1er et 2e Congrès de l'AICA (1948-49). L'accent sur l'action d'Antônio Bento permet d'observer une stratégie déployée par les critiques brésiliens, fondée sur l'utilisation de ce circuit transnational pour légitimer un nouveau modèle professionnel, spécialisé et objectif, par opposition à la critique « littéraire » antérieure. L'analyse des chroniques de Bento révèle comment il a mobilisé des débats et des autorités internationales pour reconfigurer sa position dans le champ de la critique d'art et ses jugements sur l'abstractionnisme. La création de l'ABCA en tant que section nationale consolide ce processus, qui a conféré aux critiques une autorité symbolique pour agir au sein des nouvelles institutions du champ artistique brésilien en formation.

Mots-clés: critique d'art, internationalisation, professionnalisation, abstractionnisme, art moderne.

RESUMEN: El artículo analiza la internacionalización de la crítica de arte brasileña a través de la participación en el 1º y 2º Congresos de la AICA (1948-49). El énfasis en la actuación de Antônio Bento permite observar una estrategia movilizada por los críticos brasileños, fundamentada en el uso de este circuito transnacional para legitimar un nuevo modelo profesional, especializado y objetivo, en oposición a la crítica "literaria" anterior. El análisis de las columnas de Bento revela cómo movilizó debates y autoridades internacionales para reconfigurar su posición en el campo de la crítica de arte y sus juicios sobre el abstraccionismo. La creación de la ABCA como sección nacional consolida este proceso, que confirió a los críticos una autoridad simbólica para actuar en las nuevas instituciones del campo artístico brasileño en formación.

Palabras-clave: crítica de arte, internacionalización, profesionalización, abstraccionismo, arte moderno.

1. Introdução

Quando mobilizado de modo mais geral, o termo "internacionalização" se refere ao processo de prolongamento de determinados elementos ou fenômenos constituídos em um âmbito local para além das fronteiras que demarcam seu espaço nacional. Esse movimento de internacionalização, presente em diferentes contextos, geralmente revela uma dinâmica de busca por diálogo e reconhecimento em circuitos globais. No campo da arte, os diferentes processos de internacionalização promoveram a disseminação de novas ideias e correntes estéticas, mas também consolidaram cânones, artistas e instituições sociais e puseram outros em dúvida. Tais processos, em todos os seus contextos, refletem um esforço de expansão e validação em espaços além das fronteiras nacionais.

O processo de internacionalização do campo da arte moderna é identificado por Maria Lucia Bueno como um fenômeno que transcorreu ao longo das décadas de 1940 e 1950 e que marcou mudanças significativas no panorama artístico global. A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, se observou a ascensão de um grupo seleto de artistas, em sua maioria radicados nos países da Europa Ocidental, especialmente França, e nos Estados Unidos -

principalmente em Nova York - que se tornaram figuras centrais em um mercado internacional de arte ainda restrito (Bueno,1999: 143). Essa impulsão da produção dos modernistas europeus e de vertentes contemporâneas como o expressionismo abstrato deve ser entendida como resultado da ação deliberada desses mercados simbólicos e de seus agentes, que se valeram de instituições fundamentais do mundo da arte, como os museus e a crítica de arte, para construir os valores - tanto estéticos como econômicos - em torno deste grupo de artistas.

Na França, observou-se o surgimento do Musée National d'Art Moderne (1947) sob direção do crítico Jean Cassou e a retomada da Bienal de Veneza¹⁾ (1948), instituições que serviram para reafirmação da arte moderna a partir da legitimação de artistas como Picasso, Braque, Matisse como herdeiros do impressionismo e da tradição modernista francesa. Já nos EUA, o MoMA, que antes cumpria um papel importante na circulação e legitimação da arte moderna europeia entre os colecionadores e o público de arte, passou a se voltar para a construção do prestígio do expressionismo abstrato como continuidade legítima das vanguardas europeias. O contexto desse processo de internacionalização envolveu o fortalecimento das instituições artísticas e um destacado papel dos críticos de arte enquanto mediadores intelectuais responsáveis pela legitimação dos artistas, de seus posicionamentos estéticos e de suas visões de mundo. O presente artigo busca investigar alguns desdobramentos de tal processo na crítica de arte no Brasil, observando, sobretudo, como a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) foi mobilizada como um elemento legitimador na imprensa especializada e serviu como modelo para a prática de uma crítica de arte profissional.

No Brasil, tal relação entre internacionalização e a crítica de arte assumiu contornos específicos. Embora o modernismo brasileiro tenha demonstrado desde seu início uma proximidade com os artistas e intelectuais franceses, a inserção da arte moderna brasileira em um circuito internacional se consolidou apenas a partir da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) (1948) e da Bienal de São Paulo (1951). As origens das duas iniciativas estão ligadas ao contexto de Guerra Fria cultural e ao interesse de intervenção estadunidense nos empreendimentos culturais latino-americanos, que, no caso, se deram principalmente pela colaboração entre o Inter-American Affairs Office de Nelson Rockefeller e Ciccillo Matarazzo (Alambert & Canhête, 2004: 28). Foi em paralelo a estas novas instituições artísticas que surgiu em 1949 a Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA), um dos desdobramentos da participação de críticos brasileiros como Antônio Bento, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa e Mário Barata nas reuniões que conduziram à criação da AICA.

Assim, optou-se por analisar as colunas do crítico de arte Antônio Bento no jornal Diário Carioca à época de sua participação nos dois primeiros congressos. É lá que se pode observar como Bento procurou se aproximar discursivamente dos renomados críticos da AICA e dos debates travados nas sessões dos congressos, o que serviria como uma estratégia de consagração de uma crítica profissional e também como uma atualização de sua posição frente aos debates sobre o abstracionismo. Tal análise também recorreu à

¹⁾ Como colocado por Annie Verger (1987), após a Segunda Guerra Mundial, a Bienal de Veneza adquiriu a autoridade para designar artistas de reputação internacional, colaborando com a legitimação de Paris e da arte moderna francesa na medida em que o Grande Prêmio, na maioria das vezes, era concedido a um francês ou a um artista que produziu a maior parte de sua obra na França.

documentação disponível sobre a AICA e às notícias publicadas na imprensa sobre a participação dos críticos brasileiros nos congressos e sobre a fundação da AICA e da ABCA. A ênfase nos artigos da imprensa se dá não apenas pela centralidade da imprensa na vida intelectual no Brasil daquele período, caracterizado por um mercado de bens simbólicos pouco desenvolvido, que não dispunha nem de público, corpo de produtores e instâncias de consagração amplas e diferenciadas o suficiente para se estabelecer de modo autônomo (Bourdieu, 2009). As colunas de artes visuais na imprensa também precisam ser consideradas enquanto espaço privilegiado de disputas simbólicas em torno da legitimidade do ato classificatório exercido pelos críticos (Vasconcelos, 2019). No contexto específico do Brasil da década de 1940, tais publicações demonstram como um grupo considerável de críticos mobilizou essa internacionalização da crítica de arte brasileira, decorrente da circulação internacional destes críticos por meio da AICA, como um elemento de distinção entre uma nova geração de críticos e uma crítica de arte “literária” que até então seria dominante. Tendo em vista a importância da crítica na atribuição de sentidos às obras de arte no contexto estudado, entender a lógica das posições e dos discursos críticos em disputa na época é fundamental para um empreendimento de uma sociologia da recepção (Bourdieu, 2023: 40-41) capaz de dar conta das transformações na crítica e das formas como estas atuaram como condição para as futuras transformações no campo das artes visuais no Brasil.

2. Uma digressão sobre Internacionalização e suas “importações”

Ao utilizarmos o termo internacionalização enquanto categoria científica, é necessário caracterizá-lo cuidadosamente, evitando assim mal-entendidos. Em primeiro lugar, é preciso diferenciar a internacionalização de uma simples circulação internacional de indivíduos, grupos e ideias. Ao tratar da internacionalização da arte moderna como um fenômeno constituído na segunda metade do século XX, isso não significa dizer que antes de tal período a arte se organizaria apenas segundo lógicas locais. Pelo contrário, o processo de circulação internacional de ideias e de modelos artísticos pode ser remontado até o Renascimento, como colocado por Fernand Braudel. Segundo o autor, o Renascimento deveria ser entendido como parte de um processo de difusão de bens culturais - e também de artistas, comerciantes e viajantes - a partir da Itália que teria permitido que a arte renascentista se mostrasse ao longo do século XVI como um “rosto autêntico, como um conjunto coerente, e [que] conhece êxitos globais” (Braudel, 2007: 81).

Assim como no Renascimento, a arte moderna também tem suas origens e sua consolidação vinculadas a um consistente trânsito de artistas, escritores, colecionadores, intelectuais e bens culturais desde o final do século XIX até o início do século XX. Ao tratar das geografias do modernismo clássico, Huyssen (2014: 19) ressaltou a existência de encontros, ainda que desiguais, entre artistas e culturas sobretudo dentro de uma lógica metrópole-colônia, em que a cultura metropolitana foi “traduzida, apropriada e criativamente imitada em países colonizados e pós-coloniais da Ásia, África e América Latina”. Tal lógica teria perdurado até meados do século XX e constituiu uma ideia de modernismo internacional centrado nas grandes metrópoles da Europa Continental e que praticamente ignora os modernismos fora de tal eixo. Mas o que é importante ressaltar sobre a permanência de tal lógica é que, ao longo da segunda metade do século XX, tais encontros e circulações deixam de ter um sentido individual e espontâneo e passam a ser institucionalizados.

O que parece surgir a partir de meados do século XX é um deslocamento gradual desta lógica centrada na circulação internacional de indivíduos isolados - artistas, críticos e *marchands* - constituídos como portadores de certos modelos nacionais de modernismo, para um modelo institucional que pressupõe a universalização das diferentes manifestações destes modernismos na forma de bens culturais ou artísticos. Nesse contexto, tanto as obras do modernismo clássico como os novos produtos da arte contemporânea começam a transitar por diferentes por espaços internacionais a partir dessa mediação institucionalizada, facilitando assim a emergência de um mercado internacional de obras de arte.

É nesse sentido que Bueno (1999: 111) afirma que a internacionalização da arte moderna consiste numa exportação, para além das fronteiras nacionais, de conteúdos artísticos e culturais produzidos em nações politicamente e economicamente poderosas, tornando certas tendências artísticas em modelos normativos que operam em âmbito internacional. O uso de um termo tipicamente econômico pode soar profano aos ouvidos daqueles que ainda tomam a arte como um fenômeno extramundano e singular. Como colocado por Bourdieu (2002: v) ao tratar das importações e exportações intelectuais, tal ruptura é necessária para desconstruir a visão de que a vida intelectual é espontaneamente internacional. Pelo contrário, as circulações internacionais seriam marcadas por “nacionalismos e imperialismos” onde “preconceitos e mal-entendidos circulam livremente”.

Essa observação é corroborada pela análise recente de Gisèle Sapiro (2021) sobre o campo literário transnacional, que demonstra como tal circulação internacional muitas vezes reforçou as diferenças preexistentes entre os agentes em diálogo e as identidades nacionais em jogo em tais trocas. Organizações internacionais como a UNESCO, instituição fundamental para a criação e manutenção da AICA, ao promoverem o intercâmbio cultural, operam a partir de uma lógica interestatal que reforça a ideia de culturas nacionais como unidades de troca, consolidando um espaço de competição cultural entre estados-nação. Dessa forma, a exportação de modelos artísticos hegemônicos não ocorre de forma orgânica ou desinteressada, mas é mediada por políticas de estado e por organismos internacionais que, através de um discurso pacificador e desenvolvimentista, perpetuam hierarquias preexistentes.

Portanto, o fenômeno da internacionalização da arte moderna a partir de meados do século XX deve ser entendido como uma ampliação dos espaços de circulação de valores, ideias, artistas e obras mediada por organizações e mercados que, longe de operar por uma lógica neutra ou desinteressada, reconfigurou as assimetrias de poder preexistentes. No caso da crítica de arte, a criação da AICA sob os auspícios da UNESCO institucionalizou um espaço de diálogo que, paradoxalmente, estabeleceu novas formas de hierarquização. É importante perceber como tal jogo desigual de poderes e influências afetou as práticas críticas, moldando cânones e legitimando certas narrativas e práticas. Contudo, ainda seguindo a perspectiva bourdieusiana que permeia este debate sobre a circulação internacional de ideias, é preciso rejeitar possíveis temores de uma homogeneização dos critérios e valores em circulação, pois os sentidos de uma obra ou ideia não são determinados apenas pela sua origem e pelos poderes que permitem a sua disseminação para além das fronteiras nacionais. Vale lembrar que tais “importações” envolvem, em geral, “complexas operações sociais de seleção, marcação e leitura” estabelecidas a partir das categorias de percepção locais e que, ainda que possa criar “oposições fictícias e falsas semelhanças” (Bourdieu, 2002: x), também permitiram que os críticos mobilizassem tais termos em circulação a partir de seus próprios interesses e estratégias.

3. A arte moderna e a crítica de arte no Brasil nos anos 1940

Após as breves experiências modernistas da década de 1920, que se concentraram principalmente nos círculos intelectuais paulistas, a consolidação da arte moderna no Brasil ocorreu somente a partir da década de 1930, através da incorporação do modernismo paulista no projeto de construção nacional implementado pelo Governo Vargas (Schwartzman et al., 1984). O Ministério da Educação e Saúde, sob a liderança de Gustavo Capanema, tornou-se o epicentro desta política cultural estatizada, instrumentalizando a produção artística para forjar uma identidade nacional moderna. Nas artes plásticas, Cândido Portinari emergiu como figura emblemática desse processo. Ao longo da década de 1930 e 1940, Portinari se tornaria não apenas o artista oficial do Estado Novo, responsável por extenso programa de murais para edifícios públicos, mas também o primeiro artista brasileiro a alcançar uma relativa projeção internacional através das exposições e trabalhos executados nos EUA no início da década de 1940. Tal inserção no circuito internacional, viabilizada pelo contexto das políticas de boa vizinhança então vigentes entre Brasil e Estados Unidos (Tota, 2000), teve um importante papel na sua consolidação enquanto artista oficial e como intérprete da realidade brasileira (Fabris, 1990), realidade esta que foi muitas vezes tomada mais amplamente como exemplares de uma identidade latino-americana²).

Mas o caso de Portinari é importante sobretudo para chamar à atenção como uma exceção dentro do panorama geral da arte moderna daquele período. A condição geral dos pintores no período entre 1930 e 1945 foi marcada por significativas dificuldades econômicas e pela quase inexistência de um mercado de arte consolidado. O Estado surgia como o principal agente financiador, por meio de encomendas oficiais, sendo Cândido Portinari um raro exemplo de artista que conseguiu sobreviver profissionalmente. Neste período, o campo das artes plásticas no Brasil passou por mudanças importantes. A crise de 1929 e a Segunda Guerra Mundial enfraqueceram os vínculos com os centros culturais europeus, obrigando a uma reestruturação do ambiente artístico a partir de uma espécie de “substituição de importações” que incentivou discretamente o comércio de antiguidades, a atuação de *marchands* estrangeiros no Brasil e a expansão da imprensa cultural e da crítica de arte (Durand, 1989: 89). Contudo, o mercado de artes plásticas permaneceu precário durante boa parte da década de 1940 - sem investimento ou interesse significativo das elites, um público consumidor bastante restrito e pouquíssimas instâncias de consagração fora do âmbito acadêmico - inviabilizando a formação de um campo artístico autônomo (Bueno, 1990).

²) O discurso de inauguração dos painéis proferido por Robert Smith (1942) e a própria localização dos murais na seção da Biblioteca do Congresso “confusamente chamada” (Tota, 2000: 107) de Hispanic Division reforçam tal extrapolação.

A mesma incipiência também caracterizava a crítica de arte do período. Foi apenas nesse período que começaram a surgir os primeiros espaços destinados ao comentário sobre as artes plásticas, geralmente localizado em seções generalistas destinadas às letras e à cultura presentes nos jornais e nos suplementos literários da grande imprensa. Foi principalmente através da grande imprensa que a crítica de arte começou a se estruturar nesse período, inicialmente exercida por literatos e artistas como Di Cavalcanti, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, e depois por uma nova geração de jornalistas e intelectuais como Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida e Mário Pedrosa. A crítica de arte em publicações especializadas era ainda mais escassa. Ao longo da década de 1930, foram identificadas quatro revistas culturais que traziam artigos de crítica de arte: A Forma (1930–1932), A Base (1933), Bellas Artes (1935–1940) e a Revista de Arquitetura (1934–1944). Nenhuma delas era exclusivamente voltada para as artes plásticas, trazendo também artigos sobre arquitetura, literatura, música, balé, fotografia e outras formas artísticas. Já as revistas A Ilustração Brasileira (1901–1958), Bazar (1931–1932), Vanitas (1933) e o Suplemento de Rotogravuras do Estado de São Paulo (1928–1944), embora voltadas diretamente para assuntos gerais, também destinavam espaços às artes plásticas. Na década de 1940, consolidou-se no Rio de Janeiro e em São Paulo uma nova geração de revistas culturais que também atuavam como divulgadoras da crítica de artes plásticas modernas. Os veículos mais importantes dessa nova geração foram Dom Casmurro (1937–1946) e a Revista Acadêmica (1933–1948). Também foram atuantes no meio cultural carioca as revistas Leitura (1942–1965) e Diretrizes (1938–1944), e, no paulista, Clima (1941–1944) e Planalto (1941) (Bueno,1990: 45).

Mas foram os jornais da grande imprensa os principais responsáveis pela publicação de críticas de arte nos anos 1930 e 1940. Durante esse período de formação de um campo da crítica de arte, a maioria dos críticos reconhecidos até então atuavam nos grandes diários do Rio de Janeiro e São Paulo. Até 1945, os casos que mais se aproximavam de uma crítica especializada estavam em São Paulo. Um dos pioneiros das colunas serializadas sobre artes plásticas na imprensa foi Luiz Martins, que a partir de dezembro de 1944 passou a publicar a coluna "Crônica de arte" no Diário de São Paulo. Sobre sua participação na crítica de arte de São Paulo e seu panorama geral à época, disse Martins:

Como crítico, se não fui o mais competente, fui certamente o mais assíduo, entre os que militavam no setor. Mário de Andrade escrevia artigos ocasionais para O Estado de São Paulo; Sérgio Milliet, mais ligado ao meio, tratava do assunto com maior frequência, no mesmo jornal, mas não tinha coluna fixa. O mesmo se poderia dizer de Paulo Mendes de Almeida e, se não me engano, de Geraldo Ferraz, na época um tanto afastados da atividade crítica. Lourival Gomes Machado, que depois se notabilizou no gênero, tinha aparecido com a revista Clima, mas era ainda pouco conhecido. Além de mim, se bem me recordo, apenas Quirino da Silva, no Diário da Noite e Osório César, na Folha, dispunham de colunas regulares dedicadas às artes plásticas. Ciro Mendes escreveu de vez em quando e Maria Eugênia Franco ocupava-se mais, no momento, da crítica literária. Salvo erro ou omissão. (Martins,1983: 98).

As condições da crítica de arte no Rio de Janeiro assemelhavam-se às descritas por Martins. Até meados da década de 1940, os textos críticos eram publicados em seções generalistas dedicadas às letras e à cultura, sem periodicidade definida ou linha editorial clara. Muitas dessas críticas não se dedicavam a analisar obras ou artistas específicos, funcionando antes como divulgação de exposições, palestras e eventos do meio artístico, além de abordarem aspectos mundanos, como a relação entre artistas e a alta sociedade.

[50] **ANTÔNIO BENTO E A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NO 10 E 20 CONGRESSOS DA AICA (1948-1949) - INTERNACIONALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL**
• MARCELO RIBEIRO VASCONCELOS

As primeiras colunas assinadas na imprensa carioca surgiram com Sergio Milliet (1938), Maria Barreto (1942), Quirino Campofiorito (1944) e Celso Kelly (1945), mas nenhuma delas era regular e ocasionalmente tratavam de outros temas culturais. A coluna de Antônio Bento (1945) apresentou maior assiduidade, embora ainda incluísse esporadicamente temas como música. Foi com Mário Pedrosa (1946) que se consolidou uma coluna assídua e exclusivamente dedicada às artes visuais e plásticas, que geralmente é apontada como marco inicial da crítica especializada no Brasil^{3.)}.

Os críticos de arte atuantes na imprensa ao longo da década de 1930 e 1940 mostram-se como um grupo pequeno e com uma composição social relativamente semelhante, sendo formada principalmente pela camada de intelectuais polígrafos da Velha República (Miceli, 2001) e de artistas-jornalistas. Ainda era marcante na maioria das críticas um caráter literário que circundava todo o jornalismo na época (Mauad, 2024), o que ajudou a delinear uma crítica de arte mais preocupada com interpretações subjetivas sobre a arte moderna seus entornos, sem que as questões propriamente estéticas fossem abordadas de modo significativo. Com exceção de Mário Pedrosa, que por meios incomuns pode ter uma formação em estética ainda na década de 1920^{4.)}, a maioria dos críticos não discutiam esteticamente as obras e artistas presentes nas exposições e salões que eram notícias através das colunas. Mesmo os pintores que atuavam na imprensa à época, como Quirino Campofiorito e Tomás Santa Rosa, raramente se aventuram por análises estéticas das obras, muitas vezes se restringindo aos aspectos mais técnicos das obras e artistas tratados.

As colunas de crítica de arte moderna se tornam um importante espaço de legitimação artística a partir de meados da década de 1940, quando estas vão paulatinamente tomando a forma de espaços especializados de disputas simbólicas em torno das novas vertentes do modernismo e das novas gerações de artistas que chegavam ao mundo da arte a partir daquele período. Já ao fim da década, a maioria dos jornais de grande circulação possuíam colunas destinadas exclusivamente para as artes visuais assinadas por críticos fixos, cujos posicionamentos, preferências eram apresentados explicitamente. Foram nas colunas já sob tal configuração que se apresentaram e se desenrolaram as principais polêmicas e disputas em torno da arte moderna no Brasil nas décadas seguintes.

³⁾ Mário Pedrosa foi descrito por Otilia Arantes como "o primeiro crítico de arte a saber lidar com a teoria" e, fundamentalmente, "o primeiro a exercer a crítica de arte no Brasil nos termos mesmos do projeto moderno em toda sua abrangência" (Arantes, 2021: 29-30).

⁴⁾ Em 1928, Pedrosa esteve na Europa para um período de formação promovido pelo PCB. Enquanto esteve na Alemanha, Pedrosa teria tido seu primeiro contato com os estudos da estética e com a teoria da gestalt.

Colunista	Jornal	Local	Tiragem ⁵	Período de atuação	Nome da coluna
Osório César	Folha de São Paulo ⁶	SP	110 mil	1946-1960	Artes Plásticas
Maria Barreto	O Globo	RJ	105 mil	1942-1959	Artes Plásticas
Quirino Campofiorito	Diário da Noite	RJ	90 mil	1944-1948	Artes Plásticas
Sérgio Milliet	Estado de São Paulo	SP	70 mil	1938-1966	Artes e Artistas
Celso Kelly	A Noite	RJ	65 mil	1945-1957	Letras e Artes
Mário Pedrosa	Correio da Manhã	RJ	56 mil	1946-1951	Artes Plásticas
Jayme Maurício	Correio da Manhã	RJ	56 mil	1952-1974	Itinerário das Artes Plásticas
Ruben Navarra	Diário de Notícias	RJ	54 mil	1945-1948	Movimento Artístico
Flávio de Aquino	Diário de Notícias	RJ	54 mil	1948-1952	Movimento artístico
Mario Barata	Diário de Notícias	RJ	54 mil	1952-1961	Artes Plásticas / Vida das artes / Artes e museus
Quirino Campofiorito	O Jornal	RJ	51 mil	1948-1973	Artes Plásticas
Quirino da Silva	Diário da Noite	SP	50 mil	1938-1969	Notas de Arte
Antônio Bento	Diário Carioca	RJ	35 mil	1945-1965	Artes
Mário Pedrosa	Tribuna de Imprensa	RJ	30 mil	1951-1956	Artes Plásticas

Tabela 1: Colunistas de crítica de arte na grande imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo (anos 1940)

Fonte: o autor.

4. A AICA e a internacionalização dos críticos brasileiros

O mercado de obras de arte no Brasil começou a se expandir após a Segunda Guerra Mundial, superando uma fase anterior marcada pela ausência de capital excedente, de empresários especializados e de um número significativo de compradores (Bueno, 1990). Seus contornos tornaram-se mais nítidos ao longo da década de 1950, acompanhando o desenvolvimento industrial do país. Esse aquecimento foi impulsionado pelo surgimento de novas instituições que logo se tornariam fundamentais, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP, 1947), os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro (MAM-SP, 1948; MAM-RJ, 1949) e, posteriormente, a criação da Bienal de São Paulo (Bueno, 2012). Mas é importante salientar que, além do desenvolvimento industrial, essa expansão institucional também foi acelerada por um projeto político-cultural internacional no contexto da Guerra Fria. Agentes como Nelson Rockefeller e o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) viram na arte moderna, especialmente na abstração, um instrumento para difundir valores liberais e anticomunistas no Brasil. A atuação do crítico belga Léon Degand, contratado por Francisco Matarazzo para fundar o MAM-SP em 1948, tentou trazer ao país um acervo de

⁵) Segundo Seguin des Hons (1986), a partir de dados de 1949.

⁶) Inclui as três edições do jornal Folha da Manhã, Folha da Tarde e Folha da Noite.

abstração geométrica, simbolizando não apenas uma modernidade estética, mas também um alinhamento ideológico com o Ocidente (Guilbaut, 2011). Os esforços de Rockefeller para a internacionalização do *MoMA* também podem ser notados na formação do MAM-RJ, que chegou a ser planejado como uma filial do museu nova-iorquino no Brasil (Sant'anna, 2011).

Nesse cenário em formação, a crítica de arte emergiu como parte das novas dinâmicas de consagração, e os críticos se consolidaram como mediadores especializados (Bueno, 1999: 143-144), capazes de traduzir as linguagens da vanguarda e conectar a produção local ao circuito internacional do pós-guerra. Seguindo os parâmetros definidos pela UNESCO, a

Ano	Instâncias de consagração
1947	Museu de Arte de São Paulo (MASP) - Iniciativa de Assis Chateaubriand (Diários Associados, Rádio & TV Tupi)
1948	Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) - Iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho (Industrial)
1949	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) - Iniciativa de Niomar Muniz Sodré Bittencourt (Jornal Correio da Manhã)
1951	I Bienal de São Paulo - Iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho (Industrial) 1º Salão Paulista de Arte Moderna
1952	I Salão Nacional de Arte Moderna (Rio de Janeiro) - Comissão Nacional de Belas Artes/ Ministério de Educação e Cultura (MEC)

Tabela 2: Relação de Instâncias de Consagração Modernas Criadas entre 1946 e 1952

Fonte: Bueno (2012).

Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), manteve sua lógica organizacional "ancorada no pertencimento nacional", o que apoiou em âmbito local "a criação de associações profissionais que favoreceram a difusão do modelo de organização profissional e a harmonização de regulamentações" (Sapiro, 2025: 180). A própria fundação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) em 1949 foi um fruto direto desse modelo, materializando a profissionalização do campo no país. Dessa forma, a ABCA surgiu não apenas para consolidar uma esfera crítica profissional nacional, mas como um projeto que, por seu entrelaçamento constitutivo com a AICA, a habilitou a funcionar como uma plataforma de inserção do sistema artístico brasileiro nas lógicas e redes do circuito internacional.

Partindo dos questionamentos sobre como essa internacionalização afetou os críticos de arte no Brasil, é preciso retomar os eventos em torno da participação brasileira nos dois primeiros congressos realizados pela UNESCO em Paris com o intuito de organizar a criação da AICA, formalizada em 1949. O fim da Segunda Guerra Mundial significou uma reabertura das fronteiras da Europa e um incremento nos fluxos de pessoas, objetos e capitais. Nesse contexto de reorganização internacional, foi criada a UNESCO em 1945, guiada por uma "ambição planetária e multicultural" (Lassalle, 2002: 97) que visava a "paz fundamentada na solidariedade intelectual e moral da humanidade". (Valderrama, 1995: 25).

A principal preocupação era organizar uma cooperação internacional através da disseminação do conhecimento e da discussão de ideias como meio de aproximação das nações para evitar que as barbáries da Segunda Guerra Mundial voltassem a se repetir. Nesse contexto, os espaços vinculados à UNESCO, como a AICA, podem ser vistos como

um dos fóruns de diálogo existentes. Embora a dimensão política da criação da UNESCO não seja o foco aqui, é possível observar que os debates no interior da AICA eram profundamente marcados pelos conflitos ideológicos da Guerra Fria cultural.

A idealização da AICA é atribuída a Mojmír Vaněk, chefe da seção de Belas Artes da Comissão Preparatória da UNESCO. Vaněk teria concebido a AICA com o duplo objetivo de formar um grupo capaz de defender os interesses profissionais de críticos e artistas e também atuar como uma organização de especialistas em colaboração com a UNESCO. Devido a restrições financeiras, Vaněk passou o projeto para Raymond Cogniat, na França, que, com o apoio de figuras como Jean Cassou e Georges Wildenstein, organizou o Primeiro Congresso Internacional de Críticos de Arte em Paris, em junho de 1948 (Kramer-Mollordy, 2015)

Realizada em uma Paris ainda marcada pela Segunda Guerra Mundial, o Primeiro Congresso Internacional de Críticos de Arte reuniu especialistas de mais de 30 países não apenas para servir como fórum de debates estéticos, mas também para executar os planejamentos da UNESCO acerca de uma ampliação dos intercâmbios culturais em um mundo dividido. O relatório oficial em inglês do evento registra que a própria UNESCO via este encontro como parte de sua missão essencial de "encorajar a criação de organizações profissionais internacionais" (AICA, 1948a: 2). que promoveriam tal diálogo entre os grandes centros culturais europeus e as culturas não-ocidentais. Segundo Sapiro (2021), a UNESCO também teve um papel semelhante na transformação dos cânones literários através do apoio na tradução e circulação de obras, ampliando assim as fronteiras do mercado mundial de traduções para uma parte do mundo. Mas apesar das aparentes boas intenções em tal ampliação no circuito internacional de intelectuais e bens culturais, também é possível perceber muitas vezes uma tonalidade evolucionista em muitas das posições e critérios defendidos pela UNESCO, como se tal diálogo internacional possibilitasse às nações não-europeias meios de fazer suas culturas finalmente progredirem rumo à civilização.

As atas deste primeiro congresso revelam uma assembleia formada por diversos críticos de arte – historiadores, teóricos, diretores de museus – que abordaram tanto questões logísticas quanto debates estéticos fundamentais, como a querela realismo vs. abstração. O clima, segundo as atas, foi marcadamente conciliatório e diplomático, evitando controvérsias como as tensões nascentes entre Paris e Nova York ou discussões sobre realismo socialista. Nesse sentido, o grupo formado pelos congressistas em muito se assemelhava com um clube de amigos (Bellido, 2002) pelo seu pertencimento às elites intelectuais locais e por certo compartilhamento de um mesmo cânone artístico ocidental. Será necessário investigar como os representantes das diferentes nacionalidades ali presentes foram selecionados e convidados, mas é possível especular que muitos dos que se reuniram em Paris já se conheciam previamente e já participavam de circuitos mais restritos de circulação e diálogo. A própria cidade de Paris parece ser um dado relevante a ser considerado, pois até ali a cidade era a incontestada capital internacional das artes visuais⁷⁾

⁷⁾ Mesmo sendo reconhecida a proeminência de Paris como capital artística internacional durante toda a década de 1950 (Dossin, 2015), ocorria em paralelo uma maior presença dos Estados Unidos no cenário global da arte. Desde o final da década de 1940, já se desenvolviam as condições para que os EUA reivindicassem um papel central. Com o forte apoio de seu governo no contexto da Guerra Fria e a ação estratégica de instituições, críticos, colecionadores e marchands, os norte-americanos não apenas disputavam a supremacia com a França, mas começavam a reconfigurar as próprias regras do jogo, transferindo o eixo de legitimação e mercado para Nova York (Guilbaut, 1983).

que muitos dos críticos já haviam visitado em ocasiões anteriores. No caso brasileiro fica evidente a importância de Paris principalmente para Sérgio Milliet e Antônio Bento, que já frequentavam a cidade desde a juventude. Vale notar que, no encerramento da primeira sessão do evento, Paul Fierens, primeiro presidente da AICA, fez uma moção em nome de todos os críticos presentes que, além de defender a liberdade de expressão e os direitos e deveres da categoria perante a sociedade, também proclamava pela “fidelidade à beleza e à verdade, sua admiração pela França e sua gratidão à Cidade de Paris pela recepção que lhes foi oferecida”. (AICA, 1948a: 5)

Ao analisar as atas dos oito dias do evento e os temas do congresso representados na imprensa, percebe-se que nenhum tema teve tanta atenção quanto a questão da arte abstrata *versus* arte figurativa. A quarta sessão do evento foi dedicada ao tema. Iniciando os debates, Venturi (Itália) trouxe um argumento conceitual que colocava toda a arte como sendo, em essência, abstrata, na medida em que seus elementos fundamentais são linhas, formas e cores. Ele defendeu que “todas as obras de arte eram abstrações da natureza” e que tanto “obras realistas como abstratas possuíam valor artístico: era simplesmente uma questão de grau” (AICA, 1948b: 2). Em contrapartida, André Lhote (França) manifestou ceticismo em relação aos discursos teóricos. Preferindo o termo não-representativo, ele alertou contra três falácias: a crença na abstração como único caminho evolutivo da arte, a equiparação dos direitos da pintura aos da música e a ideia de superação da figuração.

Os demais participantes^{8.)} apresentaram perspectivas contrastantes. De um lado, houve quem visse na abstração uma consequência natural da interiorização artística. Defendeu-se também que a pintura abstrata, por sua intuitividade que a faz se assemelhar à música. Por outro lado, levantaram-se questões práticas sobre a dificuldade do público em apreciar obras não figurativas sem mediação. Não faltaram, contudo, vozes críticas que encaravam a abstração como um sintoma de uma crise civilizacional e que defendiam o realismo como forma de domínio humano sobre a natureza. Outros expressaram receio com o intelectualismo da arte abstrata afastasse o público. Em resposta, argumentou-se que a abstração não é uma rejeição da figuração, mas uma busca pela liberdade e uma reação ao materialismo espiritual.

A realidade prática da profissão também foi amplamente abordada no congresso. Raymond Cogniat (França) defendeu que a reprodução de obras em artigos jornalísticos fosse gratuita, argumentando que a divulgação era mais benéfica para o artista do que taxas simbólicas, que poderiam, inclusive, inviabilizar revistas culturais de pequeno porte, especialmente na América Latina. A instabilidade financeira dos críticos foi exposta por Léon Degand (França), que descreveu os críticos como mal remunerados e frequentemente demitidos em cortes de custos, celebrando-se, porém, casos de integridade, como a renúncia a uma coluna para não ceder a pressões editoriais. Como solução para algumas dessas dificuldades, informou-se que já se estudava a criação de um “Cartão do Crítico” internacional para facilitar o acesso a museus e viagens, benefício que se estenderia também a estudantes de arte.

^{8.)} Segundo as atas, os críticos que participaram das discussões são Lionello Venturi (Itália), André Lhote (França), Charles Estienne (França), Pierre Courthion (Suíça), Léon Degand (França), Daniel Duvillé (França), Václav Nebeský (Tchecoslováquia), Waldemar George (França), Victor Servranckx (Bélgica), Marcel Zahar (França), Jos de Meester (Bélgica) e Nahri Bey (Egito)

O Congresso de 1948 foi fundamental por consolidar o compromisso das delegações presentes de realizar um novo encontro no ano seguinte. Nessa futura reunião, seriam aprovados os estatutos gerais da AICA e organizadas as suas seções nacionais, que começavam a se estruturar em torno da associação internacional. Nos documentos disponíveis, Antônio Bento consta como tendo apresentado a comunicação intitulada “La peinture abstraite doit s'éloigner du domaine spécifique des arts décoratifs”^{9.)}. Contudo, o nome de Mário Barata também consta na ata da sexta sessão. Em artigo publicado no Estado de São Paulo em 30 de julho de 1948, Vera Pacheco Jordão^{10.)} também reforça a presença de Mário Barata, que à época residia em Paris e só assumiria sua coluna de crítica de arte na imprensa em 1952.

5. Antônio Bento e a divulgação da AICA na imprensa

A coluna de Bento no Diário Carioca fez uma ampla cobertura do evento. A sua participação nas reuniões foi divulgada no próprio jornal e também em outras colunas de artes visuais. Durante o período que se estende desde o final de junho, período de sua ida à Paris, até o fim de outubro, foram publicados na coluna cerca de 25 artigos que citam o congresso diretamente ou algum outro evento relacionado à viagem de Bento à Europa. Dentre os temas abordados, estão suas visitas aos museus de Paris e Roma, suas conversas com André Lhote e Raymond Cogniat, a conferência de Germain Bazin, A Escola de Paris e, principalmente, os debates acerca do abstracionismo.

Através dos seus textos, percebe-se que Bento buscou divulgar os problemas em voga na crítica internacional buscando afirmar sua participação não apenas como um mero espectador, mas também como um interlocutor dos críticos. A controvérsia entre realistas e abstratos, ainda recente na arte brasileira, se dividia, segundo Bento, entre “partidários inconciliáveis” de cada tendência, travando assim um “curioso duelo” sem vencedor evidente (Bento, 1948, 13 de julho: s/p). Mesmo não apresentando diretamente a sua contrariedade em relação ao abstracionismo^{11.)} nestes artigos de 1948, Bento enfatizou em muitos de seus textos imediatamente posteriores à sua participação no 1º Congresso as ressalvas dos críticos franceses sobre as expressões mais recentes e radicais da arte abstrata, apresentando, por meio delas, o seu próprio entendimento sobre a necessidade de que essa arte se afastasse de suas tendências decorativas e se voltasse para a pura criação.

⁹⁾ Bento, A. (1948, 21–28 de Junho). La peinture abstraite doit s'éloigner du domaine spécifique des arts décoratifs [Conference paper]. *Fonds AICA International, 1er Congrès AICA, Archives de la critique d'art, Paris, France*. FR ACA AICAI THE CON001 05/23.

¹⁰⁾ Em artigo publicado no jornal Correio da Manhã, Vera Pacheco Jordão relata que presenciou o evento junto a Dom Gerardo Martins e Gilda Alvim. Além de Antônio Bento, Jordão cita a participação de Mário Barata, que teria apresentado comunicação ativa em comparação aos demais brasileiros, que teriam acompanhado os trabalhos em “oportuno silêncio” enquanto os congressistas se envolveram em acalorados debates estéticos sobre as relações entre arte realista e não-figurativa (Jordão, 1948)

¹¹⁾ Antônio Bento demonstrou desde 1945 uma série de reticências em relação ao abstracionismo em seus artigos publicados no *Diário Carioca*. Em “Arte Abstrata” (11 de setembro de 1945), reconheceu a abstração como linguagem plástica do seu tempo, mas considerou os novos expoentes franceses “muito fracos”, sem contribuições relevantes e repetidores de teorias já estabelecidas. Em “Arte Abstrata”(II) (25 de setembro de 1945), aprofundou essa visão ao descrever o movimento como “anárquico” e como “uma espécie de dissolução da plástica”, apontando a falta de domínio técnico dos jovens artistas e seu desânimo por não conseguirem inovar além do já realizado. No terceiro artigo, “Contra o abstracionismo” (3 de maio de 1947), reforçou a necessidade de um retorno “ao real, à forma”, defendendo que os artistas abandonassem a “geometria, a metafísica e as elucubrações” abstracionistas. Bento via o movimento como excessivamente intelectualizado e alienado da experiência humana, advogando, em contrapartida, por uma arte figurativa e humanizada que restabelecesse a conexão com o público e com a tradição artística.

Essa estratégia de legitimação por meio de críticos franceses ficou evidente no artigo "Conversa com André Lhote" (Diário Carioca, 1940-1949)^{12.}). Na apresentação do diálogo, Bento procurou mostrar que o renomado crítico francês compartilhava de sua tese acerca do caráter meramente decorativo da arte abstrata. Mas mesmo que tal recurso a críticos internacionais tenha sido inicialmente mobilizado como uma estratégia para desaprovar a arte abstrata no Brasil, esse mesmo diálogo acabou por promover uma abordagem mais complexa e menos polarizada do debate posteriormente. Conforme demonstra Marina Silva (2022), Bento não apenas admitiu posteriormente a coexistência de ambas as tendências, aproximando-se da posição defendida à época por Lionello Venturi, como também reconheceu a influência dos congressos da AICA em tal mudança.

Outro debate presente nas colunas de Antônio Bento em 1948, que encontrava forte ressonância nos trabalhos do 1º Congresso da AICA, dizia respeito à própria função e aos desafios da crítica de arte. Valendo-se de sua proximidade com os congressistas, Bento reportou em sua crônica conversas com Paul Fierens e com o professor Germain Bazin para sublinhar a dificuldade de se exercer uma crítica de arte objetiva na confusão dos tempos modernos caracterizada pela proliferação de teorias especializadas e antagônicas, bem como pelo surgimento de correntes abstratas guiadas por ideias extravagantes. Nesse cenário onde a função criadora do artista entrava em percebida tensão, a crítica de arte via-se tornava-se excessivamente subjetiva, perdendo sua função específica. Reconhecendo que o julgamento daquele tempo era mais difícil do que no passado, Bento salientava, através de Fierens, que a pintura contemporânea vivia de experiências, "deixando por assim dizer de ser uma arte, para tornar-se quase uma ciência" (Bento, 1948, 12 de agosto: s/p). Diante deste panorama, Bento defendia que a solução estaria na reafirmação de um modelo de crítica capaz de discernir o valor artístico transcendente: seguir o exemplo de Baudelaire, que, dotado de uma sensibilidade singular, não se enganou ao apontar os grandes pintores de seu tempo.

Em 1949, a preparação do 2º Congresso da AICA gerou maior repercussão em comparação com o evento inaugural de 1948. Antônio Bento manteve-se como um divulgador do evento por meio de sua coluna, porém, a cobertura tornou-se mais ampla e diversificada, com outros críticos de arte também dedicando espaço à divulgação do congresso Além de Bento e Mário Barata, a comitiva brasileira foi integrada por Sérgio Milliet e Mário Pedrosa^{13.}). Em paralelo ao engajamento na AICA, os críticos brasileiros articularam-se entre 1948 e 1949 na fundação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), sua representação nacional no organismo internacional. O Segundo Congresso consolidou essa inserção, assegurando ao Brasil uma participação relevante no comitê permanente da AICA desde sua criação, com a eleição de todos os delegados do país presentes ao evento.

^{12.} Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093092_03/33924

^{13.} A composição da delegação brasileira ao 2º Congresso da AICA foi marcada por informações contraditórias na imprensa. Anúncios iniciais incluíam Maria Barreto, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Santa Rosa e Quirino Campofiorito, mas logo surgiram versões revisadas omitindo Campofiorito. Posteriormente, referências a "Mário Barreto" sugeriram confusão com Mário Barata, enquanto Sérgio Milliet e Navarra foram citados como já presentes em Paris. A formação finalmente consolidada e próxima dos registros oficiais da AICA confirmou os delegados Pedrosa, Bento, Milliet e Santa Rosa, mas as notícias posteriores ao evento relataram a presença de Pedrosa, Bento, Milliet e Barata.

Realizado na sede da UNESCO em Paris, o 2o Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1949 teve como objetivo central a fundação formal e a estruturação da Associação Internacional de Críticos de Arte. Os debates estatutários foram marcados por tensões entre o princípio da representação nacional e a defesa do mérito individual. Prevaleceu a visão de que a AICA deveria ser uma federação de indivíduos e não de nações, assegurando a independência do crítico. Foi estabelecido um modelo de organização com dois representantes por seção nacional e trinta membros eleitos pela Assembleia Geral, garantindo um equilíbrio entre países grandes e pequenos.

Em paralelo à estruturação da associação, o congresso também debateu o papel do crítico de arte. A figura do crítico foi definida como um mediador essencial entre artistas e público, conforme destacado pelo Diretor-Geral da UNESCO, Jaime Torres Bodet, que enfatizou sua função de descortinar a essência da obra e fomentar o diálogo cultural. Lionello Venturi (Itália) defendeu que cada obra de arte exige um método crítico singular, argumentando que não apenas as leis da arte devem ser postas de lado, mas também as leis excessivamente rígidas da crítica devem ser abandonadas, já que cada obra formula uma nova lei que lhe é peculiar. Para ilustrar seu argumento, Venturi contrastou a obra de Rouault - que exigia compreensão através de Goya e Daumier - com a de Braque, que requeria referências a Poussin, Ingres e à escultura negra. Ainda sobre o tema, Léon Degand (Bélgica) argumentou que a alegada incompreensibilidade da arte moderna era, na verdade, sintoma de uma carência educacional generalizada em artes visuais. Charles Estienne (França) caracterizou a posição do crítico como paradoxal: um híbrido que, ao servir como mediador entre artistas e público, acaba por reforçar a separação que pretende superar. Ele alertou que este papel mediador do crítico, embora necessário, poderia perpetuar a decadência cultural contemporânea evidente no intelectualismo estéril da arte pela arte, defendendo, em vez disso, um equilíbrio harmonioso entre instinto e intelecto. Marcel Zahar (Líbano) definiu o crítico como um conselheiro especializado responsável por distinguir o valor artístico, revelar talentos e manter um registro para a posteridade, enquanto Roger Marx alertou contra os novos perigos do conformismo, da especulação comercial e do silenciamento da voz crítica por sistemas de publicidade organizada (AICA, 1949).

Ao longo de 1949, a discussão sobre a função da crítica e os ecos das discussões do 1o congresso internacional de críticos permaneceram presentes nas colunas de crítica de arte da imprensa brasileira e se intensificaram com o anúncio da segunda edição do evento. A participação da comitiva brasileira foi ainda mais divulgada que a edição anterior, ressaltando os preparativos para o evento, a formação da ABCA como seção nacional da Associação Internacional de Críticos de Arte, a participação do grupo nos debates para a redação dos estatutos de criação da AICA e também a eleição dos críticos brasileiros para o comitê permanente da instituição.

Em 17 de junho de 1949, na coluna de Antônio Bento no Diário Carioca, foi publicada uma nota sobre a formação da ABCA como parte da programação para a criação da AICA. No texto, destacam-se o nome dos críticos envolvidos na organização da seção brasileira e o caráter “rigorosamente profissional” da ABCA:

Funda-se no próximo mês, em Paris, a Associação Internacional de Críticos de Arte. Essa Associação está apoiada pelos grandes críticos e grandes instituições de arte do mundo e é patrocinada pela UNESCO. De 27 de junho a 3 de julho próximo ela realizará, em Paris, o II Congresso Internacional da Crítica de Arte. Nele serão debatidas questões de metodologia da crítica e de estética e serão

votados os estatutos definitivos e eleitos os dirigentes da A.I.C.A. Do ato da fundação participaram os srs. Santa Rosa, Mário Barata, Antônio Bento, Mário Pedrosa, Maria Barreto, Quirino Campofiorito, Flávio de Aquino, Michel Kamenka, Michel Simon e Odorico Pinto. Foram convidados outros críticos de S. Paulo e do Rio, que até a data de 26 deste mês, véspera da inauguração do Congresso em Paris, serão considerados fundadores. De acordo com o regulamento da A.I.C.A., a seção brasileira será rigorosamente profissional, destinada aos críticos militantes. Uma delegação de críticos brasileiros deverá partir na próxima semana para Paris, a fim de participar dos trabalhos do Congresso. (S/A, 1949: s/p).

Antônio Bento ofereceu uma cobertura mais discreta do congresso da AICA do que no ano anterior. Durante sua temporada em Paris, ele enviou cinco artigos para publicação, abordando tanto os debates do congresso quanto suas experiências de viagem. Em dois desses textos, ele retomou a questão do papel do crítico como mediador entre a obra de arte e o público. Diante de uma arte moderna que refletia as contradições e perplexidades do mundo pós-guerra, Bento argumentava que a função da crítica se tornara mais complexa e delicada. Cabia ao crítico, nesse contexto, compreender a essência da obra para além de sua aparência superficial, interpretá-la e, assim, guiar o público em uma tarefa reconhecidamente suscetível a erros (Bento, 1949, 17 de julho). O congresso também serviu, segundo Bento, como um exercício de autocritica, discutindo a relação por vezes excessivamente próxima entre a arte e os interesses comerciais. Bento repercutiu, em particular, a fala do crítico francês Claude-Roger Marx, que alertou para o risco de corrupção do julgamento por esses interesses.

No outro texto (Bento, 1949, 13 de julho), ao repercutir a conferência de J. J. Sweeney sobre os ataques de Truman e congressistas à exposição de Picasso, Bento identificou na ingerência política da Guerra Fria uma ameaça à liberdade de criação. Esse contexto levou o congresso a aprovar uma moção, proposta por Lionello Venturi, em defesa da arte moderna e da autonomia do artista, ameaçadas pelo viés político de ambos os lados do conflito.

Bento também discutiu a questão da crítica em dois artigos sobre as exposições de Picasso e Gauguin. No primeiro artigo, ele discute o desafio de avaliar um artista como Picasso, que se tornou um símbolo do irracionalismo da arte moderna. Bento vê uma cisão radical da crítica perante a sua obra, dividindo-se entre a adesão incondicional e a rejeição total. No entanto, destaca a necessidade de crítica objetiva e serena que vê em Picasso como um aparelho sensível que registra o drama do seu tempo, justificando-se assim as suas extravagâncias como inerentes ao espírito de uma era de crise. (Bento, 1949, 20 de julho). Mas Bento também aponta as ressalvas da crítica a Picasso que muitas vezes são justificadas, como a irregularidade qualitativa, o ecletismo e o modismo excessivo, as possíveis inclinações políticas e o excesso de deformações.

Já sobre Gauguin, Bento aborda o tema do retorno às origens e da rejeição da civilização ocidental como caminho para uma arte autêntica. Bento contrapõe a influência de Gauguin à de Cézanne, argumentando como o primeiro, ao voltar-se para a arte primitiva e repudiar a tradição greco-romana, realizou uma revolução estética e moral mais profunda. Este tema conecta-se com a discussão anterior sobre a arte moderna como um reflexo das

perplexidades do mundo, pois Gauguin é apresentado como um precursor que, já no século XIX, antevia o desencanto com o mito do progresso e da civilização. A sua fuga para o primitivo é lida não como um escapismo, mas como uma busca por uma linguagem mais humana e intemporal, uma resposta à crise que se avizinhava. Tal perspectiva apresenta mais uma vez uma crítica às tendências e artistas supercivilizados do século XX - como a abstração -, na medida em que a barbárie dos primitivos vislumbrada por Gauguin parece ser uma resposta mais humana diante do próprio mal-estar da contemporaneidade. (Bento, 1949, 31 de julho)

Por fim, em 23 de outubro de 1949 Antônio Bento publicou um artigo sobre o pintor abstracionista Ben Nicholson e a publicação de um livro recente dedicado à sua obra¹⁴). No artigo, Bento já opera uma revisão parcial de suas posições anteriores à sua participação nos congressos da AICA ao defender o abstracionismo de Nicholson. Bento recorre a Herbert Read para localizar as raízes da arte abstrata não em Kandinsky, mas em Woringer e Heidegger e recusar a ideia de que a organização pura de formas e cores não é necessariamente um sinal de superficialidade, mas a base da expressão plástica. Assim, o abstracionismo de Nicholson é apresentado como uma expressão integrada ao domínio da vida cotidiana e fundamentada no seu tempo, diferenciando-se por sua originalidade da “imensa maioria dos abstratos europeus e americanos” (Bento, 1949, 23 de outubro: s/p).

A participação de Antônio Bento nos congressos da AICA em 1948 e 1949 representou um momento decisivo de inflexão em seu pensamento sobre a abstração. Seus artigos no Diário Carioca desse período revelam uma postura inicialmente cautelosa, que via com ressalvas o caráter hermético e a aparente irracionalidade da arte abstrata. Posteriormente Bento passou a compreendê-la como manifestação artística fundamentalmente vinculada à contemporaneidade. Esse amadurecimento, influenciado pelo contato com círculos internacionais de críticos, pavimentou o caminho para que, já no final dos anos 1950, ele se tornasse um dos principais teóricos e defensores do abstracionismo informal no Brasil. Sua defesa do tachismo sustentava-se na compreensão de que as linguagens geométricas e concretistas haviam esgotado seu potencial transformador, tornando-se em um racionalismo estéril. Ao contrapor a esses valores a “visceralidade elementar” e o “inconformismo revolucionário” do gesto informal (Bento, 1957, 15 de setembro: s/p), o que se propunha era uma nova ênfase no pictórico em lugar do plástico.

Considerações finais

Buscou-se compreender neste artigo o processo pelo qual a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) se tornou uma variável fundamental para a profissionalização e legitimação de uma nova geração de críticos de arte no Brasil. O enfoque no caso de Antônio Bento permite observar principalmente o impacto destes eventos nos seus primeiros anos de surgimento, já que foi através da coluna de Bento no Diário Carioca que muitos dos debates estabelecidos nos primeiros congressos foram divulgados no Brasil. Através da participação ativa nos congressos internacionais e da fundação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), intelectuais como Antônio Bento, Sérgio Milliet e Mário

¹⁴) O livro citado é Nicholson, B. (1948). *Paintings, Reliefs, Drawings*. Londres: Lund Humphries & Co.. A obra possui uma introdução escrita por Herbert Read.

Pedrosa não apenas se integraram de modo institucionalizado a um espaço internacional de diálogo sobre a arte moderna, mas também utilizam estrategicamente o surgimento desta instituição para reconfigurar a distribuição dos espaços de poder no campo cultural local. No caso de Antônio Bento, fica evidente que seu esforço por apresentar uma crítica impessoal e objetiva, constituída a partir de uma análise alinhada aos ditames internacionais. Ele e outros críticos que buscaram se aproximar da AICA se apresentavam como portadores de um modelo de crítica especializada e racionalmente fundamentado. Esta postura se posicionava deliberadamente contra uma prática que caracterizavam como impressionista, literária, amadora e baseada em gostos pessoais. Tal distinção se tornou central nas disputas simbólicas daquele período, marcando nos próximos anos uma proeminência dos críticos profissionais nas discussões sobre a arte em âmbito nacional. O alinhamento institucional à AICA e ao modelo profissional de atuação parece ter desempenhado um duplo efeito de legitimação, pois, ao mesmo tempo em que Bento, Pedrosa e outro se legitimam enquanto críticos modernos e internacionais, tal credencial também os legitimou enquanto legitimadores no campo artístico local, conferindo-lhes autoridade para consagrar obras e artistas das novas vanguardas que emergiram naquele período na arte brasileira.

Este processo de internacionalização, contudo, longe de ser um simples intercâmbio de ideias, revela-se também como assimétrico, já que envolveram uma adesão - consciente ou inconsciente - à certos critérios de valor, agendas estéticas e modelos de atuação. A profissionalização almejada foi alcançada, sobretudo, por meio de uma autoridade simbólica no cenário nacional lastreada na referência a um círculo de intelectuais estrangeiros cujas instâncias de consagração e os cânones críticos encontravam-se sedimentados pela tradição europeia - principalmente francesa. Esta dinâmica, entretanto, não deve ser compreendida como submissão passiva, pois observa-se que muitos críticos souberam jogar com esse intrincado jogo entre profissionalização, internacionalização e institucionalização de modos distintos, conforme seus interesses e projetos pessoais. Essa nuance fica evidente ao observarmos que os debates sobre a abstração no Brasil refletem, de maneira assimétrica, os debates da AICA, sem que isso resultasse em uma homogeneização dos discursos. Pelo contrário, percebe-se que certas concepções foram ressignificadas tendo em vista as questões locais.

Por fim, é preciso destacar que a profissionalização via AICA não se restringiu ao plano discursivo, servindo também para uma ampliação concreta do espaço de ação dos críticos, que passaram a ocupar posições de influência no nascente sistema institucional da arte moderna brasileira. A trajetória da maioria desses críticos que se profissionalizaram por meio da AICA e de sua seção brasileira foi marcada por uma inserção privilegiada em novos museus de arte moderna, bienais e comitês de seleção. No caso de Bento, já em 1948 ele integrou as reuniões de fundação do MAM-RJ (Sant'anna, 2011) e, ao longo da década de 1950, consolidou sua posição em tais espaços institucionais por meio de participações em júris nacionais e internacionais, pela frequente participação em comissões e representações brasileiras em bienais e eventos de arte no exterior, articulando sua autoridade crítica local com o prestígio do circuito internacional. Dessa forma, a internacionalização da crítica, mediada pela AICA, não foi um fenômeno periférico, mas um fator decisivo e constitutivo na própria institucionalização do campo moderno das artes visuais no Brasil. Ela forneceu os argumentos, as redes de contato e os modelos de atuação que permitiram a essa geração de críticos forjar uma nova identidade profissional e, com ela, influenciar os rumos da arte moderna no país.

Ainda é preciso mensurar de modo mais preciso como essa internacionalização da crítica de arte no Brasil impactou os debates locais e seus diferentes agentes e instituições. O caso de Antônio Bento revela um diálogo presente com os temas e abordagens em debate entre os congressistas de 1948 e 1949 e uma atualização das práticas do crítico brasileiro principalmente sobre a abstração. Permanece, contudo, a necessidade de investigar como essa inserção internacional promoveu hierarquias de valor que privilegiavam certas linguagens, tradições e grupos em detrimento de outras, e em que medida a mediação praticada por Bento e seus pares pode ter condicionado a recepção de movimentos artísticos locais que não se enquadravam nos paradigmas em voga no circuito internacional. Será necessário ainda examinar como essa internacionalização da crítica repercutiu nas políticas institucionais de museus e salões de arte, e como afetou a própria construção dos novos cânones do modernismo brasileiro a partir da década de 1950. Neste processo, a própria AICA passaria por transformações significativas, indo de um clube de cavalheiros francófilos para uma organização mais diversa e mais influenciada pelas representações não-europeias.

Uma história social do campo da crítica de arte no Brasil ainda é necessária. A reconstrução analítica do espaço social de tomadas de posição sobre a arte é um programa de pesquisa, no mínimo, ambicioso. Contudo, a necessidade de tal projeto se justifica sobretudo para a compreensão de um momento em que o poder atribuído aos críticos como agentes de consagração era particularmente decisivo na configuração do campo artístico brasileiro. Muitas das hierarquias e valores estabelecidos naquele período fundacional ainda ecoam na contemporaneidade. Torna-se fundamental, portanto, compreender os jogos de posições e oposições que constituíram os espaços de produção e recepção de bens simbólicos em um determinado contexto histórico como forma de desnaturalizar as estruturas de poder que ainda hoje regulam o reconhecimento artístico.

A narrativa se torna ainda mais intrincada quando consideramos que vários dos agentes envolvidos nessas disputas simbólicas passaram a participar de instâncias internacionais como a UNESCO e suas diferentes esferas de atuação, as quais tiveram participação significativa na formação de espaços culturais profissionais internacionalizados. Compreender como se deu a interação entre o fenômeno da internacionalização da crítica de arte e os papéis assumidos pelos críticos na consagração dos movimentos artísticos a partir da década de 1950 permite entender de que modo cada celebração — e cada esquecimento — pode ser construído a partir de diálogos transnacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AICA. (1948a). Summary report of the first meeting held at Unesco House, 19 Avenue Kléber, Paris 16e, on Monday, 21 June 1948 at 10:00 a.m. Recuperado de: https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2017/02/AICA48-Compte_rendu-eng.pdf

AICA. (1948b). Fourth meeting held at Unesco House, 19 Avenue Kléber, Paris, on 23 June 1948 at 10:00 a.m. Recuperado de: https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2017/02/AICA48-Compte_rendu-eng.pdf

AICA. (1949). Summary records of the plenary meetings held at Unesco House, Paris, 27 June–1 July 1949. Recuperado de: https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2017/02/AICA49-Compte_rendu_Congr_s-eng.pdf

[62] **ANTÔNIO BENTO E A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NO 10 E 20 CONGRESSOS DA AICA (1948-1949) - INTERNACIONALIZAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL**
• MARCELO RIBEIRO VASCONCELOS

- Alambert, F., & Canhete, P. (2004). *Bienais de São Paulo: Da era do museu à era dos curadores*. Boitempo.
- Bellido, R. T. (2002). Cinquante ans d'histoire de l'AICA: D'un club d'amis à une organisation planétaire. In *Histoires de 50 ans de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)*. AICA.
- Bento, A. (1948, 13 de julho). Pintura abstrata e realismo. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/33220
- Bento, A. (1948, 12 de agosto). Crônica de Paris. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/33096
- Bento, A. (1949, 13 de julho). Em defesa da arte moderna. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/37460
- Bento, A. (1949, 17 de julho). A função da crítica. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/37508
- Bento, A. (1949, 20 de julho). Uma exposição Picasso. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/37548
- Bento, A. (1949, 31 de julho). Atualidade de Gauguin. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/37680
- Bento, A. (1949, 23 de outubro). "Ben Nicholson", de Herbert Read. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/docreader/093092_03/38688
- Bento, A. (1957, 15 de setembro). Nota sobre o tachismo. *Diário Carioca*. Recuperado de http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093092_04/38302
- Bourdieu, P. (2002). As condições sociais da circulação internacional das ideias. *Enfoques – Revista Eletrônica*, 1(1), IV–XV.
- Bourdieu, P. (2009). O mercado de bens simbólicos. In P. Bourdieu, *A economia das trocas simbólicas*. Perspectiva.
- Bourdieu, P. (2023). *Manet: Uma revolução simbólica*. Edusp.
- Braudel, F. (2007). *O modelo italiano*. Companhia das Letras.
- Bueno, M. L. (1990). *Artes plásticas no Brasil: Modernidade, campo artístico e mercado de 1917 a 1964* (Dissertação de mestrado). PUC-SP.
- Bueno, M. L. (1999). *Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. Editora da Unicamp.
- Bueno, M. L. (2012). O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In M. L. Bueno (Org.), *Sociologia das artes visuais no Brasil* (pp. 75–95). Editora do Senac.

- Dossin, C. (2015). *The rise and fall of American art, 1940s–1980s: A geopolitics of Western art worlds*. Ashgate.
- Durand, J. C. (1989). *Arte, privilégio e distinção: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855–1985*. Perspectiva.
- Fabris, A. (1990). *Portinari, pintor social*. Perspectiva.
- Guilbaut, S. (1983). *How New York stole the idea of modern art*. University of Chicago Press.
- Guilbaut, S. (2011). Respingos na parada modernista: A invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947–1948. *ARS (São Paulo)*, 9(18), 148–173.
- Huysen, A. (2014). *Culturas do passado-presente: Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Contraponto.
- Jordão, V. P. (1948, September 19). No congresso internacional de críticos de arte. *Correio da Manhã*. Recuperado de: http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_05/43463
- Martins, L. (1983). *Um bom sujeito*. Paz e Terra.
- Kramer-Mallordy, A. (2015). Les archives de l'Association Internationale des Critiques d'Art, une histoire prospective de la mondialisation? *Critique d'art*, (45). <https://doi.org/10.4000/critiquedart.19187>
- Lassalle, H. (2002). Fondation de l'Association Internationale des Critiques d'Art. In *Histoires de 50 ans de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)*. AICA.
- Mauad, I. (2024). *Suplementos literários e cadernos culturais: Origens no Brasil e trajetória no Rio de Janeiro*. Mauad X.
- Miceli, S. (2001). Poder, sexo e letras na República Velha. In S. Miceli (Org.), *Intelectuais à brasileira* (pp. 13–68). Companhia das Letras.
- S/A. (1949, 18 de junho). Congresso internacional de crítica de arte. *O Jornal*. Recuperado de: http://memoria.bn.gov.br/docreader/110523_04/49554
- Sapiro, G. (2021). O campo literário transnacional entre o (inter)nacionalismo e cosmopolitismo. *Mulemba*, 13(25), 12–38.
- Sapiro, G. (2025). A noção de campo de uma perspectiva transnacional. In G. Sapiro, *Os intelectuais: Autonomização, profissionalização e internacionalização*. Edusp.
- Sant'Anna, S. M. P. (2011). *Construindo a memória do futuro: Uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. FGV.
- Schwartzman, S., Bomeny, H., & Costa, V. (1984). *Tempos de Capanema*. Paz e Terra.
- Séguin des Hons, A. de. (1985). *Le Brésil: Presse et histoire 1930–1985*. L'Harmattan.

Silva, M. B. (2023). A AICA e o debate realismo vs. abstração no eixo Rio–São Paulo. In *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte* (pp. 134–144). <https://doi.org/10.54575/cbha.42.009>

Tota, A. P. (2000). *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. Companhia das Letras.

Valderrama, F. (1995). *A history of UNESCO*. UNESCO.

Vasconcelos, M. R. (2019). A crítica de arte na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no congresso da AICA (1959). *Teoria e Cultura*, 14(1), 31–51.

Verger, A. (1987). *L'art d'estimer l'art. Actes de la recherche en sciences sociales*, 66–67, 105–121. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1987_num_66_1_2364

Marcelo Ribeiro Vasconcelos.

É Doutor em Sociologia pela UNICAMP, atua como pesquisador e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL-UFJF). Dedicou-se ao estudo da crítica de arte brasileira, com ênfase nos processos de circulação internacional de obras e ideias. Sua produção investiga as conexões transnacionais que moldaram a crítica de arte e a recepção da arte brasileira no exterior. E-mail: ribeirovasconcelos.m@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7817-9694>

Receção: 10/11/2025

Aprovação: 28/12/2025

Citação:

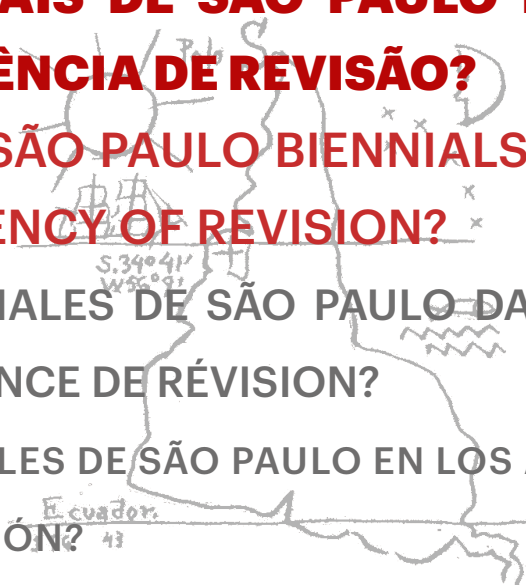
Vasconcelos, R.M (2025). Antônio Bento e a participação brasileira no 1o e 2o Congressos da AICA (1948-1949) - Internacionalização e Profissionalização da crítica de arte no Brasil. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3) Volume Especial, pp.44-65 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8nespa4>

BIENAIIS DE SÃO PAULO NOS ANOS 1970: CRISE OU URGÊNCIA DE REVISÃO?

THE SÃO PAULO BIENNAIS IN THE 1970S: CRISIS OR THE URGENCY OF REVISION?

BIENNALES DE SÃO PAULO DANS LES ANNÉES 1970: CRISE OU URGENGE DE RÉVISION?

BIENALES DE SÃO PAULO EN LOS AÑOS 1970: ¿CRISIS O URGENCIA DE REVISIÓN?



Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

RESUMO: Este artigo investiga a crise das Bienais de São Paulo na década de 1970, compreendida como efeito das tensões entre o projeto de internacionalização do evento, concebido em moldes modernistas, e a emergência de debates em um contexto “pré-global”. A partir do boicote internacional de 1969, analisa-se como a Bienal se viu alvo de críticas à sua gestão institucional, à pretensa neutralidade do modelo expositivo e ao alinhamento com o regime civil-militar. Examina-se ainda as respostas institucionais, como as Bienais Nacionais e as mesas-redondas de crítica, além do estudo de caso do grupo Etsedron, cuja inserção da cultura popular nordestina tensionou padrões internacionalistas. Conclui-se que, embora não tenha superado plenamente a crise, a Bienal desempenhou papel central ao evidenciar contradições entre global e local, centro e periferia, oficialidade e resistência.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo; crise artística; crise institucional; boicote.

ABSTRACT: This article investigates the crisis of the São Paulo Biennials in the 1970s, understood as an effect of the tensions between the project of internationalizing the event, conceived within modernist frameworks, and the emergence of debates in a “pre-global” context. Beginning with the international boycott of 1969, it analyzes how the Biennial became the target of criticism regarding its institutional management, the alleged neutrality of its exhibition model, and its alignment with the civil-military regime. It also examines the institutional responses, such as the National Biennials and the critics’ roundtables, in addition to the case study of the Etsedron group, whose incorporation of Northeastern popular culture challenged internationalist standards. The article concludes that, although it did not fully overcome the crisis, the Biennial played a central role in exposing contradictions between global and local, center and periphery, officialdom and resistance.

Keywords: São Paulo Biennial; artistic crisis; institutional crisis; boycott.

RÉSUMÉ: Cet article analyse la crise traversée par les Biennales de São Paulo dans les années 1970, interprétée comme le résultat des tensions entre le projet d’internationalisation de l’événement, élaboré selon des paradigmes modernistes, et l’émergence de nouveaux débats dans un contexte dit « pré-global ». À partir du

boycott international de 1969, il s'agit d'examiner comment la Biennale est devenue la cible de critiques portant sur sa gestion institutionnelle, la supposée neutralité de son modèle d'exposition et son alignement avec le régime civil-militaire. L'étude s'attarde également sur les réponses institutionnelles mises en œuvre, telles que les Biennales nationales et les tables rondes critiques, ainsi que sur le cas du groupe Etsedron, dont l'intégration de la culture populaire du Nordeste a remis en question les standards internationalistes. Il en ressort que, sans résoudre pleinement la crise, la Biennale a néanmoins joué un rôle central en révélant les contradictions entre global et local, centre et périphérie, officialité et résistance.

Mots-clés: Biennale de São Paulo ; crise artistique ; crise institutionnelle ; boycott.

RESUMEN: Este artículo investiga la crisis de las Bienales de São Paulo en la década de 1970, entendida como efecto de las tensiones entre el proyecto de internacionalización del evento, concebido bajo moldes modernistas, y la emergencia de debates en un contexto "pre-global". A partir del boicot internacional de 1969, se analiza cómo la Bienal se convirtió en objeto de críticas a su gestión institucional, a la pretendida neutralidad del modelo expositivo y a su alineamiento con el régimen civil-militar. Asimismo, se examinan las respuestas institucionales, como las Bienales Nacionales y las mesas redondas de crítica, además del estudio de caso del grupo Etsedron, cuya inserción de la cultura popular nordestina tensionó los patrones internacionalistas. Se concluye que, aunque no superó plenamente la crisis, la Bienal desempeñó un papel central al poner en evidencia las contradicciones entre lo global y lo local, centro y periferia, oficialidad y resistencia.

Palabras clave: Bienal de São Paulo; crisis artística; crisis institucional; boicot.

1. Internacionalização, globalização e os dilemas da Bienal de São Paulo

As bienais e grandes mostras sazonais desempenham papel fundamental, embora complexo, como nos revela "a crescente importância das histórias de exposições construídas a partir de arquivos frágeis e efêmeros" (Green & Gardner, 2016: 49). Entendemos tais exposições como importantes eventos no campo das artes que podem ser utilizados para pensar uma outra via para a escrita da história da arte, em constante movimentação, já que em uma exposição convergem os diversos agentes e elementos operantes no campo da arte: artistas e as suas produções, curadores, críticos, colecionadores, galerias, museus, instituições, patrocínio público e privado, políticas públicas de apoio a cultura e público visitante.

A maioria dos estudos sobre bienais postula o ano de 1989 como paradigma para a concepção de um complexo global de produção de exposições. Entretanto, Gardner e Green apontam que "a Bienal de Sydney e a Bienal de São Paulo nos lembram que precisamos olhar muito antes de 1989 para encontrar as raízes da globalização e da bienalização na arte contemporânea." (Green & Gardner, 2016: 49) O período da Guerra Fria, em especial as décadas que sucedem a Segunda Guerra Mundial, indicam a formação de um novo internacionalismo – "talvez até um globalismo emergente, e o desejo de ser reconhecidamente, expansivamente global – entrelaçado com a dúvida cívica." (Green & Gardner: 50) Tais eventos sinalizam para uma dialética entre a contemporaneidade e o provincianismo, já que "as ambições de ser 'contemporâneo' e o medo de ser 'provinciano' estão no cerne desse globalismo cultural." (Green & Gardner: 51)

A iniciativa de criação da Bienal de São Paulo^{1.)}, nos mesmos moldes da Bienal de Veneza, decorre de Francisco Matarazzo Sobrinho, responsável também pela fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). A origem da bienal paulista está inserida em um momento de consolidação da ideia de uma cultura brasileira do pós-guerra, que compartilha espaço com a fundação de museus de arte, tornando a arte acessível ao público em geral, o que sempre esteve presente no projeto da Bienal de São Paulo^{2.)}.

Segundo Rita Oliveira (2001), o pós-guerra, então, abria caminho para concretização de instituições e a atuação de um novo mecenato cultural em São Paulo^{3.)}. Nesse contexto, com o fortalecimento do capitalismo em um espaço transnacional e a mundialização da modernidade, o mundo se transformou. Segundo a socióloga Maria Lucia Bueno (1999: 109), a dissolução das fronteiras e a desterritorialização – processos promovidos pela modernidade, se ampliaram para além do âmbito da arte e da cultura. Continentes, nações e impérios eram incluídos na nova dinâmica que se desenhava.

Nessa conjuntura, é fundamental distinguir dois processos: internacionalização e globalização. Segundo Bueno (1999), a internacionalização refere-se à exportação de conteúdos artísticos, culturais, modos de vida e modelos econômicos, filosóficos e políticos produzidos por nações com grande poder político e econômico. No campo da arte, isso implica a desterritorialização de normas e a transformação de fenômenos — como estilos ou teorias — em modelos normativos com validade internacional. Esse movimento carrega um tom civilizatório, associado à ideologia da ocidentalização do mundo e frequentemente vinculado à lógica imperialista. A globalização, por sua vez, emerge quando os movimentos de internacionalização começam a falhar e o projeto ocidental de civilização entra em colapso. Nesse novo cenário, indivíduos passam a formular suas próprias interpretações do mundo a partir de suas realidades locais. A pluralidade cultural é então valorizada e ressignificada dentro de um espaço global marcado pela heterogeneidade. Enquanto a internacionalização opera de forma vertical e impositiva, a globalização, segundo Bueno, ocorre horizontalmente, nas bases materiais da vida cotidiana em diversas regiões do planeta.

¹⁾ As primeiras Bienais foram organizadas por diretores artísticos, normalmente diretores do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em conjunto com as embaixadas do Brasil e de outros países participantes do evento, que enviavam as chamadas Representações Nacionais às Bienais Internacionais de São Paulo. Esse esquema funcionou até 2006, evidentemente com uma parceria entre as embaixadas dos países e o diretor artístico ou curador geral da mostra, que poderia imprimir mais ou menos sugestões na seleção de artistas e obras.

²⁾ Em seu projeto inicial, a Bienal propunha ser um ponto de intersecção entre um projeto pedagógico e um civilizatório, em ressonância com as propostas de criação de museus de arte moderna na década de 1940. Ver: Estatuto da Criação da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fundo Histórico Ciccillo Matarazzo, Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

³⁾ Nesse contexto, Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo, empenharam-se na realização de importantes atividades artísticas que marcariam a história da arte no Brasil, como a criação do MASP, inaugurado em 1947, e do MAM-SP, inaugurado em 1948. Barbosa aponta que ambos os museus foram criados em um ambiente propício: São Paulo emergindo como polo industrial e cultural, em um cenário de renovação da própria arte, já que se pretendia um rompimento com os modelos culturais até então predominantes, idealizados pela Semana de Arte Moderna de 1922. Além disso, no contexto pós-Segunda Guerra mundial. Barbosa também aponta São Paulo como “uma cidade industrializada que abrigou um forte debate cultural, momento oportuno para os estabelecimentos do MASP e do MAM”. (Barbosa, 2015: 15).

A partir dessas definições, ao abordar Bienais de São Paulo da década de 1970 deve-se considerar o processo de internacionalização e sua conexão com uma globalização emergente ou a “(...) era ‘pré-global’, em que a linguagem artística modernista começou a ser divulgada como um valor da cultura das sociedades ocidentais, naquele instante entendida como universal.” (Magalhães, 2015: 114) Com efeito, promover a arte internacional no Brasil estava de acordo com o projeto da Bienal, bem como a internacionalização da arte brasileira. Em consenso, expoentes da arte internacional sempre foram apresentados com destaque, muitas vezes em detrimento da produção local. Portanto, durante as três primeiras décadas do evento, a Bienal parecia cumprir duas funções: “inserir a arte brasileira no cenário mundial e conferir a São Paulo a posição de centro artístico mundial.” (Pereira, 2013: 420)

Isto posto, as Bienais de São Paulo reproduziram o modelo veneziano e, portanto, colonialista, que evidencia as relações desiguais entre centros e periferias. Nesse interim, é fato que as bienais são consideradas um sintoma cultural do neoliberalismo globalizado, de modo que a abertura da arte do Atlântico Norte para territórios marginalizados se torna outra estratégia de colonização e autopromoção. Entretanto, tais interpretações deixam de considerar que as bienais não se reduzem a um fenômeno recentemente importado do Ocidente capitalista, uma vez que:

Durante as quase quatro décadas da Guerra Fria, especialmente do início a meados da década de 1950 até o final da década de 1980, as bienais estiveram entre os principais modelos para reunir artistas e exibir obras de arte de inúmeras culturas fora do Ocidente e, portanto, para estabelecer a exposição como um espaço primordial para encontros culturais. (Green & Gardner, 2016: 50)

Gardner e Green denominam “segunda onda” de bienais, aquelas que surgiram ao longo das chamadas periferias do mundo da arte - em São Paulo, Brasil, em 1951, por exemplo, e em Alexandria, Egito e Ljubljana, Iugoslávia, em 1955, muito depois da inauguração da Bienal de Veneza em 1885. Várias dessas bienais buscaram uma rejeição, por vezes autoconsciente, das pretensões culturais – e certamente da hegemonia cultural – do Atlântico Norte, como é o caso da Bienal de Sidney (Austrália, iniciada em 1973) e da Bienal de Arte Coltejer (que começou em Medellín, Colômbia, em 1968). Outras, como a Bienal de São Paulo, como apontamos, vincularam suas propostas ao projeto cívico de modernização cultural e internacionalização.

Nesse contexto, vale lembrar que tanto o Brasil quanto a Austrália, assim como outros países fora do Atlântico Norte, foram alvos da cultura norte-americana, bem como a produção e a recepção de bienais fora do Atlântico Norte era afetada pelos contextos políticos e sociais mais amplos da Guerra Fria, da Guerra do Vietnã, do sentimento antiamericano mundial dos anos 1960 e 1970 e do uso da cultura como artifício de poder por governos de todos os matizes durante este período. As polarizações promovidas pela Guerra Fria também dominaram histórias culturais, no entanto, de acordo com Gardner e Green (2016), tanto São Paulo quanto Sidney fornecem evidências de um conjunto mais complicado de aspirações culturais que transitavam entre o local, o regional e o internacional.

Contudo, importante ressaltar que, no contexto das adversidades da Guerra Fria, destacava-se o programa de patrocínio promovido pela Central Intelligence Agency (CIA) por meio do US International Service e do Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna, destinado a projetar o prestígio e a influência da arte americana em exposições coletivas e bienais internacionais (Jaremtchuk, 2023). Dária Jaremtchuk (2008: 107) assinala que “a cuidadosa presença dos norte-americanos nas Bienais de São Paulo, organizada diversas vezes pelo Museu, contribuiu para a elaboração de uma imagem positiva dos Estados Unidos entre os brasileiros, assim como para consolidar um quadro de influências dentro do contexto da Guerra Fria.” (Jaremtchuk, 2008: 107)⁴).

Embora o boicote internacional à Bienal de São Paulo em 1969⁵) tenha impactado também a representação oficial dos EUA, apesar de ser iniciativa dos artistas e não do aparato governamental, como nos lembra Jaremtchuk acerca das “ausências” do país nas mostras de 1969 e 71⁶), durante os anos 1970, a Bienal de São Paulo ocorre à sombra da Guerra Fria e das intervenções dos Estados Unidos na América do Sul e seu patrocínio conflitante de regimes militares autoritários.

Nesse contexto, a década de 1970 constituiu-se como um período de intensas transformações culturais, econômicas e geopolíticas, e as bienais funcionaram como indicadores privilegiados dessas mudanças, pois se situavam na intersecção entre a afirmação local, os debates regionais e o novo internacionalismo que se consolidava como pilar das políticas culturais do período. O desenvolvimento das Bienais de São Paulo nesse contexto oferece exemplos cruciais de respostas artísticas, curatoriais e burocráticas a tais dinâmicas. Embora o formato concebido por iniciativas como a Bienal de Sidney e a Bienal Coltejer, ao longo dos anos 1970⁷), tenha se tornado um modelo amplamente seguido pelas bienais contemporâneas, é necessário interpelar de modo específico a trajetória da Bienal de São Paulo durante aquela década. Como compreender a crise institucional que a afetou? Quais alternativas a instituição encontrou para contorná-la? De que modo traduziu — ou até mesmo endogenizou — os modelos de encontro cultural promovidos pelas grandes exposições coletivas internacionais? E, sobretudo, como o local e o internacional se entrelaçaram em suas estratégias? Tais escolhas foram eficazes? Essa problematização se torna ainda mais relevante diante do hiato existente na historiografia da arte em relação às Bienais de São Paulo dos anos 1970.

⁴) Segundo a pesquisadora, o MoMA foi responsável por organizar as representações dos EUA nas Bienais de São Paulo e Veneza de 1951 a 61. (Jaremtchuk, 2008: 107). Durante a Guerra Fria, “políticas de atração” foram implementadas pelos Estados Unidos no campo artístico e cultural brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, com o objetivo de reverter a imagem negativa do país na América Latina e consolidar sua hegemonia cultural, especialmente após a Revolução Cubana. Para aprofundar a compreensão das relações artístico-culturais entre EUA e Brasil nesse período, ver: Jaremtchuk, D. (2023). *Políticas de atração: relações artístico-culturais entre Estados Unidos e Brasil (1960–1970)*. Editora da Unesp.

⁵) O boicote à Bienal será retomado no item posterior.

⁶) A partir de 1965, a função de organizar a delegação dos EUA nas Bienais de São Paulo e Veneza passou a ser do International Art Program of National Collection of Fine Arts (NCFA) do Smithsonian Institutional National Collection. Ver: Jaremtchuk (2008: 104-113).

⁷) Como apontam Green e Gardner, em parte porque foi fortalecido por um quadro pronto e crescente de curadores autônomos que, em grande parte, se modelavam em personalidades como o influente curador da Documenta 5 em 1972, Harald Szeemann. (Gardner & Green, 2016: 50).

2. A crise das Bienais de São Paulo: dimensões institucionais, artísticas e políticas

A crise que marcou as Bienais de São Paulo nos anos 1970 foi múltipla e interligava três dimensões: institucional, artística e política. No plano institucional, havia críticas à gestão centralizada de Ciccillo Matarazzo^{8.)} e ao alinhamento da Bienal com os interesses do Estado. No campo artístico, questionava-se a validade do modelo expositivo inspirado no “cubo branco” do MoMA e a ausência de uma direção curatorial capaz de articular coerência às mostras. No nível político, a repressão do regime civil-militar e a censura cultural culminaram no boicote internacional à X Bienal de 1969, expondo a fragilidade da instituição.

Assim, a partir do final da década de 1960 e ao longo dos anos 1970, as Bienais de São Paulo atravessaram um período de crises sobrepostas, de aparente sobrevida e notoriedade controversa. Entretanto, como lembrou Vilém Flusser em 1969, a Bienal de São Paulo permanecia como “um fato obstinado” (Flusser, 1969: 4), resistindo às tentativas de sua deslegitimação. Essa persistência, contudo, não anulava as tensões internas: a crise institucional e artística que caracterizou a década intensificou as discussões em torno do estatuto da obra de arte e da neutralidade do espaço expositivo, uma vez que a Bienal de São Paulo, segundo Mirtes Marins de Oliveira, teve como referência imediata a Bienal de Veneza em sua forma organizativa, mas consolidou-se como ambiente expositivo a partir do modelo propagado pelo Museum of Modern Art de Nova York — o cubo branco — que pretendia neutralidade, mas que, ao longo das Bienais, foi sendo crescentemente problematizado (Oliveira, 2021: 215).

Evidencia-se, assim, o questionamento sobre a validade do modelo Bienal em todo o mundo, bem como a suposta neutralidade do cubo branco, associado ao MoMA. Logo, com o impacto das atuações norte-americanas no período da Guerra Fria, o museu apareceu associado com o projeto imperialista dos Estados Unidos e seu legado de qualidade em termos artísticos e expositivos foi largamente criticado e desconstruído (Birket, 2012).

Tais debates nos direcionam a outro argumento identificado sobre a crise da Bienal de São Paulo a ser explanado: a tensão vigente entre os campos da arte e da política, salientada pelo boicote à X Bienal de São Paulo, em 1969, em um período de constante instabilidade, durante o qual a instituição teve que lidar com o influxo das questões políticas e econômicas pelas quais o país passava.

^{8.)} Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, 1898–1977), sobrinho do conde Francisco Matarazzo, tornou-se proprietário da Metalúrgica Matarazzo-Metalma na década de 1930. Casou-se com Yolanda Penteado em 1947 e apoiou diversas iniciativas culturais, como o Teatro Brasileiro de Comédia, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e a Cinemateca Brasileira. Participou da construção do Parque Ibirapuera e das representações brasileiras na Bienal de Veneza. Seu principal projeto cultural, o MAM-SP, foi inaugurado em 1949, e ele criou a Fundação Bienal de São Paulo em 1962, permanecendo à frente da instituição até 1975. (Fundação Bienal de São Paulo, 2025)

Nessa articulação, é preciso mencionar que o Estado brasileiro tem, tradicionalmente, um papel de “mecenas” em relação às artes plásticas (Micelli, 1984). Este “mecenato”, que se dava anteriormente de maneira direta durante o Estado Novo⁹⁾, passou a ser exercido também de maneira indireta ao longo dos anos 1960 e 70. Nesse período, a ação do Estado brasileiro, ou sua política cultural, manifestava-se de duas maneiras diretas diferentes: uma repressiva e outra proativa. Além dessas duas formas diretas e controladas pelo aparato estatal, havia uma forma indireta de política cultural, apoiando a modernização da indústria cultural e da comunicação, já que assim o Estado também poderia se utilizar e manter uma imagem de progresso e desenvolvimento do país¹⁰⁾.

Um dos mais tradicionais apoios estatais às artes plásticas foi dirigido à Bienal de São Paulo. Transformada em Fundação em 1962, a Bienal permaneceu, ao longo da década de 1970, sustentada por verbas públicas, mantida em sua estrutura funcional por doações federais, estaduais e municipais. Além disso, o governo oferecia prêmios em dinheiro aos artistas contemplados na Bienal Internacional de São Paulo, no Panorama da Arte Atual Brasileira, promovido pelo MAM-SP e em salões espalhados pelo Brasil¹¹⁾.

O caráter oficial da Bienal vinha se configurando desde sua primeira edição, em 1951. Segundo Teixeira Coelho (2002: 80), a “oficialidade desse emblema, seu caráter em outras palavras governamental ou quase-governamental (...), é evidente desde o início”. Nos catálogos das Bienais as primeiras duas décadas, ao lado do nome de Matarazzo Sobrinho e do quadro de colaboradores da instituição, estavam dispostos os nomes do presidente da República, do governador do Estado de São Paulo, do prefeito da cidade e de demais políticos de destaque – “todos devidamente apresentados, como manda a cultura patrimonialista, paternalista, colonial e classicista do Brasil, em vigor ainda hoje, como Suas Excelências” (Coelho, 2002: 81). Para os governantes militares interessados na divulgação de um país moderno e globalizado, as Bienais passavam a ser um “símbolo” conveniente.

Tal caráter de oficialidade da Bienal, uma crise de gestão interna e seu alinhamento aos interesses do governo federal, juntamente com casos de censura, provocam o boicote à X Bienal, em 1969¹²⁾. Aracy Amaral (1983), Ferreira Gullar (2004) e James Green (2009) identificam os atos de censura no circuito das artes plásticas: o fechamento da II Bienal da Bahia, inaugurada em dezembro de 1968, um dia após sua abertura, com obras confiscadas e a prisão de seus organizadores; e em 1969, a censura ao 3º Salão de Ouro Preto e o

⁹⁾ Estado Novo, ou Terceira República Brasileira, foi o regime político brasileiro instaurado por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, que vigorou até 31 de janeiro de 1946. Foi caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e por seu autoritarismo.

¹⁰⁾ Marcos Napolitano afirma que “Concomitante à censura e à repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado.” (Napolitano, 2011: 150)

¹¹⁾ É importante lembrar que aumentou a quantidade de salões oficiais durante o final dos anos 1960 e o início da década seguinte. Os salões e bienais eram responsáveis por difundir as *neovanguardas*, por isso, ao promover prêmios nestes eventos, o Estado também assumiria o ônus de uma modernização artística, de forma semelhante com o que ocorria na economia brasileira pós 1964.

¹²⁾ Caroline Schoroeder (2011) demonstra em sua dissertação de mestrado as razões para o boicote e analisa seus efeitos. Ver: Schoroeder, C. S. (2011). *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo.

fechamento da mostra de artistas selecionadas para a representação brasileira na VI Bienal de Paris, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que impediu a presença do Brasil na exposição francesa. Como decorrência, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países na X Bienal de São Paulo. A representação brasileira foi a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros (Zago, 2013).

Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou o manifesto “*Non à Biennale*”, assinado por representantes dos seguintes países: França, Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália e apoiado por Mário Pedrosa no Brasil. “No Brasil, o crítico Mário Pedrosa conclamou os artistas a retirar-se da exposição. O crítico francês Pierre Restany, junto de artistas brasileiros exilados, ajudou a organizar a recusa de artistas europeus em participar do evento naquele ano.” (Green, 2009: 175)

Além de protestos de cunho político, a Bienal sofria pressões por parte de artistas e críticos que exigiam uma maior democratização da instituição^{13.)}. Organizações como a ABCA e a AIAP^{14.)} manifestaram-se contra a administração controladora do presidente da Fundação Bienal, Francisco Matarazzo Sobrinho, que dificultava a implantação de muitos dos planos propostos pela Comissão Técnica de Arte^{15.)}, implementada em 1968.

Portanto, a conjuntura instaurada pelo boicote à X Bienal de São Paulo, em 1969, motivado pelas censuras do governo civil-militar, gerou ainda um debate maior sobre o papel da Bienal de São Paulo no cenário artístico, questionando sua função como mostra promotora da “nova arte”, ou da arte contemporânea de sua época. A décima Bienal, portanto, fica igualmente marcada como estopim de um processo de crise causado, não apenas pelo boicote, mas também pela ausência de uma forte direção artística, que conferisse unicidade à mostra internacional^{16.)}, aliada às denúncias acerca da gestão controladora do presidente da Fundação Bienal, Ciccillo Matarazzo.

^{13.)} Desde a década de 1960, a Bienal de São Paulo foi criticada na imprensa nacional por seu modo de organização e crescente divergência com a comunidade artística brasileira. Enquanto alguns críticos, como Marc Berkowitz e Olney Krüse, queixavam-se de que o Brasil fora representado exclusivamente nas Bienais por artistas cujos trabalhos dialogavam com um “estilo internacional”, outros, como Aracy Amaral (1961) e Paulo Mendes de Almeida (1962), criticaram o excesso de participantes brasileiros.

^{14.)} A ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) e a AIAP (Associação Internacional de Artistas Plásticos) eram órgãos atuantes no sistema artístico durante a época. Na documentação histórica presente no Arquivo Histórico Wanda Svevo (Fundação Bienal de São Paulo) há cartas referentes ao contexto citado, entre elas, uma da ABCA (1968) e outra de Caciporé Torres (1968), então presidente da AIAP.

^{15.)} A Comissão Técnica de Arte era composta por três membros sugeridos pela Bienal e por outros três sugeridos pela Associação Brasileira de Críticos de Arte e pela Associação Internacional de Artistas Plásticos. Assim, a Comissão foi formada por Edyla Magabeira Unger, Aracy Amaral, Waldemar Cordeiro, Mário Barata, Wolfgang Pfeiffer e Frederico Nasser. O grupo queria modificar profundamente o formato da Bienal com a reformulação de seu regulamento. Entretanto, o autoritarismo da diretoria da Fundação Bienal, personificado principalmente na figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, impedia a implantação de muitos dos planos propostos pela Comissão que aos poucos foi se desmantelando até se dissolver.

^{16.)} Fato apontado pela crítica, que pode ser observado desde a sua desvinculação do MAM – lembrando que o evento teve como diretores artísticos importantes críticos como Mário Pedrosa e Sérgio Milliet.

Deflagrada então tal crise, no início da década de 1970 houve uma concomitante promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. A realização de Mesas Redondas com críticos de arte em 1969 e 1971, bem como a criação de mostras exclusivamente brasileiras, as Bienais Nacionais entre 1970 e 76¹⁷⁾, e da Bienal Latino-Americana, em 1978, assinalaram tentativas da instituição para a efetivação desse compromisso de renovação estrutural.

3. Respostas institucionais à crise: debates e impasses

A Bienal de São Paulo boicotada em 1969 permanece como referência na história do evento, com pesquisas consistentes no Brasil e no exterior. No entanto, as cinco edições subsequentes (1971, 1973, 1975, 1977 e 1979) receberam pouca atenção da imprensa internacional e seguem pouco examinadas pela historiografia da arte. Como observa Whitelegg (2009: 109), a 16ª edição, realizada em 1981 sob curadoria de Walter Zanini e com ampla repercussão internacional, pareceu surgir *ex-nihilo*, desvinculada dos acontecimentos da década anterior. Responsável por retirar a Bienal da crise instaurada no final dos anos 1960, Zanini propôs um modelo inovador, pautado em analogias de linguagens, que reconfigurou o formato do evento e reapresentou um panorama das principais manifestações de vanguarda das décadas de 1960 e 1970. Tal gesto respondia ao êxodo e/ou boicote de uma geração de artistas (como Lygia Clark e Hélio Oiticica) que, embora reconhecidos internacionalmente, se afastaram da Bienal na década de 1970. Entre o boicote de 1969 e a mostra de 1981, portanto, consolidou-se um hiato historiográfico. Esse “vazio” decorre não apenas da crise institucional já mencionada, mas também da dificuldade de acesso a fontes primárias e da escassez de registros jornalísticos. Um exemplo notório é o caso da não participação de Oiticica na 14ª Bienal (1977): apesar de seu nome constar no catálogo e no site da Fundação Bienal, arquivos e a ausência de repercussão na imprensa indicam que o projeto arquitetônico/ambiental que realizaria na área externa do pavilhão não foi efetivado (Whitelegg, 2009: 110).

É preciso salientar que esse “vazio artístico” não correspondia a uma crise da arte brasileira, que se desenvolvia com autonomia, força política e criatividade nas décadas de 1960 e 1970. O problema residia na Bienal enquanto instituição, marcada pela censura do regime civil-militar e pela administração centralizada de Ciccillo Matarazzo, que se absteve de exibir obras de caráter crítico (Spricigo, 2011: 159). Como aponta Frederico Coelho (2013: 8-9), o país governado por militares e tecnocratas investia em instituições oficiais que cristalizavam uma ideia esvaziada e anacrônica de cultura nacional, distanciada das transformações em curso. Nesse contexto, discutiam-se intensamente, “em todos os campos de saber e arte, temas como a Nação (e o “nacional”), o Povo (e o “popular”), a Civilização (e nosso estado brutalista de “barbárie”), a Modernidade (e nossa “condenação ao Moderno”), a luta entre ser centro ou periferia (o primeiro do Terceiro Mundo ou o último do Primeiro Mundo?), etc.” (Coelho, 2013: 8)

¹⁷⁾ Ver: Zago, Renata Cristina de Oliveira Maia (2013). As Bienais nacionais de São Paulo: 1970-76. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas.

Esses dilemas não eram exclusivos do Brasil, mas atravessavam as bienais realizadas fora do eixo do Atlântico Norte. Nessas exposições, a tensão entre internacional e regional, centro e periferia, metrópole e província tornava-se evidente. Assim, as Bienais de São Paulo refletiam um paradoxo característico da década de 1970: ao mesmo tempo em que buscavam projetar o Brasil no circuito global, também revelavam as contradições de uma produção artística vinculada a questões locais e regionais^{18.)}. Terry Smith, em seu ensaio “O Problema do Provincianismo” (1975)^{19.)}, analisou a condição do circuito australiano, comparando-o ao europeu e norte-americano. Embora focado na Austrália, suas reflexões encontram paralelos no sistema latino-americano, igualmente situado à margem do centro internacional e submetido à lógica de importação de tendências que consolidava a valorização apenas de artistas metropolitanos.

No contexto latino-americano, diversos historiadores e críticos de arte atuantes no circuito de exposições nacionais e internacionais – como os argentinos Damián Bayon e Marta Traba, a brasileira Aracy Amaral, o mexicano Jorge Alberto Manrique, o peruano Juan Acha^{20.)} – interpelam e enfrentam o mesmo debate. Juan Acha^{21.)}, radicado no México, impulsionou particularmente a reflexão sobre a necessidade de construir uma história da arte própria, partindo da periferia e evitando a simples transferência de conceitos formulados em contextos externos para problemas locais (1981). Para ele, o universal só poderia existir a partir do particular e o internacional apenas se articulado ao regional (Acha, 1981). Essa perspectiva evidencia como a questão centro–periferia atravessava simultaneamente a crítica teórica e as práticas expositivas do período.

A comparação com outras experiências latino-americanas reforça essa dimensão. Como observa Giunta (2008: 212), a Bienal Americana de Córdoba e a Bienal de Arte Coltejer procuraram romper hierarquias, articulando o popular e o erudito em sínteses complexas. Gardner e Green (2016: 50) ressaltam ainda que a Bienal de Coltejer, desde sua fundação em 1968, privilegiava mostras coletivas amplas, reunindo artistas locais e internacionais sem

^{18.)} É importante esclarecer que estamos trabalhando com um contexto distinto daquele em que surge o fenômeno conhecido como “bientalização”, processo de proliferação de novas bienais em diversos países, que aconteceu com maior vigor no decorrer da década de 1990, no qual bienais, trienais e outras exposições coletivas de grande porte são compreendidas como produtos da globalização. Como vimos, o modelo da bienal não é invenção recente, mas fatores como a queda do Muro de Berlim, o fim da Guerra Fria e a ascensão do neoliberalismo contribuíram para o desenvolvimento de exposições engajadas com perspectivas globais e locais do mundo da arte. As bienais de Xangai, Taipei, Gwangju, Jacarta, Sharjah e Havana, por exemplo, fazem parte de uma “bientalização” em países em desenvolvimento. Essas bienais do Sul ansiavam por um descolamento ideológico e cultural do Norte. Pode-se dizer que as relações “horizontais” entre regiões marginalizadas e periféricas do Sul ocupavam o lugar das pré-estabelecidas relações “verticais” entre as nações desenvolvidas do Norte e as subdesenvolvidas ou em desenvolvimento do Sul (Gardner & Green, 2016: 92).

^{19.)} Smith, Terry. “O Problema do Provinciano”. *Revista Malasartes*, n. 1, (set/out/nov. 1975), 30- 31. Trabalho publicado originalmente na revista norte-americana *ArtForum*, em 1974.

^{20.)} Muitos são os nomes de destaque dentro do debate proposto, assim como a multiplicidade de defesas e posições sobre o tema, que muitas vezes caminhavam para sentidos opostos. Nossa intenção aqui não é tratar de investigações sobre América-Latina, mas apenas demonstrar que o debate acerca dos binômios internacional/regional, metropolitano/provinciano e centro/periferia era paralelo às discussões sobre uma identidade latino-americana durante a década de 1970. O interessante é que pouco se falava sobre isso nas Bienais Internacionais, mas a década de 1970 culmina na realização de uma importante Bienal Latino-americana em São Paulo.

^{21.)} Acha teve um papel significativo na realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1978, como consultor curatorial da mostra. Eder, 2016.

distinção de nação ou meio, em claro desafio ao paradigma veneziano tradicional. Essas iniciativas colocaram em prática algumas das questões levantadas pela crítica latino-americana, apontando para formas de internacionalismo mais horizontalizadas. Em contraste, a Bienal de São Paulo, sobretudo nos anos 1970, revela a ambiguidade de um evento que, atravessado por crises institucionais e políticas, acabou estimulando a produção local sem, no entanto, assumir explicitamente uma agenda de valorização nacional ou regional.

É nesse ponto que se torna necessário situar o papel singular da Bienal de São Paulo. Como ressalta Maria de Fátima Morethy Couto (2023), concebida nos moldes de Veneza, a Bienal inseriu o Brasil na rota das grandes exposições internacionais e funcionou como vitrine também para países vizinhos, importando tendências, suscitando polêmicas e ampliando o debate sobre a arte contemporânea. Tornou-se, ainda, modelo de aliança cultural-empresarial, incorporando desde cedo artistas da América Central e do Caribe em busca de projeção. Embora não tenha adotado formalmente uma perspectiva latino-americanista (Couto, 2023)^{22.}, a instituição foi marcada, nos anos 1970, por um contexto ambíguo: entre boicotes e crises, promoveu de fato a produção brasileira e, em certa medida, regional (Zago, 2013), ao mesmo tempo em que se mantinha fiel à assimilação de tendências globais e à projeção internacional do Brasil (Couto, 2023). Nesse entrecruzamento de estratégias, a Bienal fomentou redes de contato e relações interinstitucionais consistentes, promovendo fluxos culturais de largo alcance, embora sem garantir plena legitimidade à produção periférica no sistema artístico global.

Cabe lembrar, ainda que não seja objeto desta análise, que tal ambiguidade também atravessou a experiência da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, realizada em 1978 sob o tema *Mitos e Magia*, cuja proposta explicitava a intenção de construir um espaço regional de debate, mas que revelou igualmente tensões entre a valorização das identidades locais e a persistência de modelos universalistas (Lodo, 2014; Nascimento, 2011)^{23.}

Se a Bienal Latino-Americana assinalava, já no final da década, um esforço em direção a uma agenda regional, ao longo dos anos 1970 a Fundação havia recorrido a outra estratégia para responder às críticas e renovar sua estrutura: a criação das Bienais Nacionais, realizadas em 1970, 1972, 1974 e 1976, nos anos pares em que não havia a edição internacional. Embora

^{22.} Maria de Fátima Morethy Couto defende a hipótese de que, apesar da realização de grandes mostras periódicas e da presença de importantes agentes culturais na América Latina nas décadas de 1950 e 1960, tais iniciativas não foram suficientes para garantir a legitimação internacional de uma produção ainda situada em posição periférica no cenário político e econômico. No caso da Bienal de São Paulo, a aposta em atrair personalidades de renome não consolidou o evento como polo de inovação cultural; ao contrário, acabou por reforçar os valores já consagrados pelo *mainstream*, enquanto processos de renovação e confronto se desenvolveram em outros contextos. A pesquisadora ainda argumenta que embora a Bienal de São Paulo tenha se orientado principalmente para a Europa, também conferiu visibilidade a países latino-americanos nas décadas de 1950 e 1960. O sistema de representações nacionais permitiu a participação de artistas periféricos, ainda que desigual, e consolidou a posição do Brasil como ator central na cena internacional, enquanto outros países da região utilizaram a Bienal como espaço de circulação e intercâmbio artístico. Ver: Couto, Maria de Fátima Morethy (2023). *A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsito e tensões (anos 1950 e 1960)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

^{23.} Ver, por exemplo: Lodo, Gabriela Cristina (2014). *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História) — IFCH/UNICAMP; Nascimento, José Ribamar (2011). *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo, Mitos e Magia: em busca de identidade artístico-cultural*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — USP.

concebidas como parte de uma mesma estratégia institucional, essas mostras revelaram diferenças significativas entre si. A primeira, a chamada Pré-Bienal (1970), tinha como objetivo selecionar a representação brasileira para a Bienal Internacional de 1971. Em 1972, a proposta se dividiu em duas mostras – Brasil Plástica 72 e a Mostra do Sesquicentenário da Independência – integrando-se às comemorações oficiais do período. Já as edições de 1974 e 1976 assumiram o título de Bienais Nacionais: a primeira retomando o formato seletivo da estreia e a segunda, em gesto inusitado, aceitando todos os artistas inscritos. Essas exposições^{24.)} evidenciam como o nacional, o regional e o popular foram trazidos a público de maneiras diversas. Se, por um lado, as bienais nacionais funcionaram como prévias para a escolha da delegação brasileira na edição internacional seguinte, revelando novos artistas, por outro também expressaram a preocupação dos organizadores e jurados em apresentar a produção contemporânea então vigente, buscando conciliar tradição e inovação e reafirmar a atualidade da Bienal frente às transformações do período.

Nesse contexto, as Bienais Nacionais não podem ser compreendidas apenas como mostras auxiliares, mas como arenas de disputa pelo significado do “nacional” no campo artístico brasileiro. A formulação desse conceito resultava de um jogo complexo entre Estado e oposição. Ciccillo Matarazzo, presidente da Fundação Bienal até 1977, atuava como agente legitimador da arte apresentada no evento, articulando-se com críticos, artistas e historiadores nos júris de seleção e premiação, de modo que o nacionalismo refletia tanto seus interesses diplomáticos quanto as tensões políticas e artísticas do período. Ao mesmo tempo, artistas e intelectuais das vanguardas vinculavam o nacionalismo à resistência ao autoritarismo, usando-o como ferramenta crítica para questionar o controle ideológico sobre a cultura e para problematizar a própria concepção de arte no Brasil.

Como observa Renato Ortiz (2003), o regime militar operava uma distinção estratégica entre “popular” e “nacional”: enquanto o popular permanecia restrito à vivência e à memória de grupos específicos, o nacional funcionava como categoria ideológica ampla, capaz de moldar identidades sob controle do Estado. Nesse sentido, as Bienais de São Paulo, ao mesmo tempo em que promoviam a produção brasileira e, em certa medida, regional, permaneciam vinculadas à assimilação de tendências globais e à projeção internacional do Brasil. A ambiguidade resultante evidencia que o nacionalismo expresso nas exposições não era homogêneo: coexistiam a dimensão ufanista e integradora do Estado e a perspectiva crítica das vanguardas, que articulavam nacional, regional e popular como instrumentos de resistência e reflexão artística.

Para compreender o empreendimento da Bienal em relação a essas questões — nacional, regional e popular, bem como sua ambiguidade entre internacionalismo e projeção local —, a participação do grupo Etsedron nas mostras dos anos 1970 será tomada como estudo de caso na última seção do texto.

4. Tentativas de reformulação e seus limites

Certamente houve propostas de reestruturação e debates sobre a reformulação das Bienais. Pierre Restany foi um dos primeiros críticos a defender mudanças na *formule Biennale*, enfatizando desde meados da década de 1960 a necessidade de sua evolução (Restany,

^{24.)} Analisadas pela autora em sua tese de doutorado. Ver: Zago (2022, 2013).

1965a, in Orzes, 2024). Após visitar a VIII Bienal de São Paulo (1965), propôs uma bienal temática, com tema definido por uma comissão internacional e convites baseados na pertinência das obras, em vez da nacionalidade dos artistas (Restany, 1965: s/p, in Orzes, 2024). Em artigo na revista *Domus*, sugeriu ainda reorganizar o júri sem eliminar o caráter competitivo e chegou a definir São Paulo como a *cousine australe* de Veneza (Restany, 1965a; 1965b, in Orzes, 2024).

Em 1968, após encontros com Matarazzo em Veneza, Restany enviou-lhe um projeto para transformar a Bienal de São Paulo em uma “exposição mundial ao redor de um tema”, sem representações nacionais nem prêmios, substituídos por encomendas oficiais de instituições brasileiras (Restany, 1968a, in Orzes, 2024). Embora Matarazzo tenha considerado a proposta relevante, julgou-a inviável para a X Bienal já em preparação, sugerindo que Restany testasse o modelo em uma sala especial (Matarazzo, 1968, in Filho, 2019).

Assim, Restany concebeu a mostra *Arte e Tecnologia*, reunindo artistas de treze países, sem caráter competitivo e voltada às inovações na integração entre arte e tecnologia (Orzes, 2024; Filho, 2019). Apesar do planejamento avançado, a sala não se concretizou, já que Restany e diversos artistas aderiram ao boicote à X Bienal em protesto contra a ditadura civil-militar brasileira (Filho, 2019; Schroeder, 2021, 2022)

É importante destacar que, embora pioneiro em suas propostas, Restany não conseguiu efetivar mudanças devido ao rigor e à centralização decisória da direção da Bienal. Somente em 1981, Zanini foi aclamado por organizar a Bienal a partir das linguagens, superando o hiato da década de 1970 e retomando a experimentação iniciada por Restany.

Na XI Bienal, a discussão a respeito da reestruturação das Bienais foi retomada. Um dos pontos mais importantes do evento de 1971 foi a Mesa Redonda Internacional de Crítica de Arte, da qual, segundo *press release* da Fundação Bienal, participaram cerca de 120 convidados, entre críticos e artistas, representantes de 25 países (Fundação Bienal, 1972). As cartas convites enviadas por Ciccillo Matarazzo em meados daquele ano apresentam os três temas estabelecidos em colaboração com a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA):

1. - Reformulação das Bienais, tendo em vista a sua atualização (neste ponto está incluída a programação temática da XII Bienal de São Paulo que se realizará em 1973 e que contará com mostras coletivas internacionais reunindo novas tendências, pesquisas, propostas etc.).
2. - Arte e Comunicação: tema proposto pelo Sr. René Berger, Presidente da AICA, cujo objetivo é examinar as interações que, cada vez mais, unem a arte ao complexo sistema de comunicação de hoje.
- 3 - Arte e Tecnologia (Sobrinho, 1971: s/p).

Os debates da XI Bienal de São Paulo começaram em 4 de setembro de 1971 e duraram quatro dias. Antônio Bento coordenou a participação brasileira na Mesa Redonda, com Walter Zanini como coordenador e secretário. Entre os críticos e comissários estrangeiros, destacaram-se René Berger, representante da Suíça no júri e presidente da AICA; Jacques Lassaigue, ex-delegado geral da Bienal de Paris; e Umbro Apolonio, crítico italiano e ex-

diretor da Bienal de Veneza. Do Brasil, participaram Mario Schenberg; Anatol Wladillaw, presidente da AIAP; José Roberto Teixeira Leite; Radha Abramo; José Geraldo Vieira; Mario Barata; Quirino Campofiorito; Walmir Ayala; Clarival Valadares; Flavio Motta; e Antônio Bento, presidente da ABCA, além de Ciccillo Matarazzo e Mario Wilches, assistente técnico da Fundação Bienal.

A mesa-redonda abordou a crise da Bienal de forma ampla, inserindo-a no contexto internacional de “crise das grandes exposições”, incluindo a Bienal de Veneza, a Bienal dos Jovens de Paris e a Documenta de Kassel. Entre as sugestões dos críticos, registradas nas atas, destacam-se: Antônio Bento, que defendia exposições temáticas e valorizava retrospectivas históricas; Anatol Wladislaw, que recomendava que a Bienal equilibrasse novas pesquisas artísticas e mostras panorâmicas ou historicistas, suprimindo lacunas culturais e artísticas do público; e Mario Schenberg, cuja intervenção, segundo Ana Pismel, articulou esses três eixos presentes na carta-convite:

O crítico atribui a crise da Bienal a uma insistência na tradição museológica que, extremamente preocupada com os objetos, teria se tornado inadequada em vista da emergência de formas de expressão, cada vez mais ligadas à Arte Conceitual. Para ele, a “finalidade da arte é produzir valores, não objetos”, embora o crítico reconheça que o objeto tem uma função importante na criação desses novos valores no caso das artes plásticas. (Pismel, 2018: 155).

O crítico discutiu a inter-relação entre arte, tecnologia e comunicação, destacando que essas esferas estavam interligadas e que a Arte Conceitual refletia uma crise de valores da civilização ocidental, na qual a tecnologia funcionava como projeto industrial de produção de objetos, incluindo obras de arte (Pismel, 2018: 156). Nesse contexto, a Arte Conceitual emergia como um espaço relevante desde a segunda metade da década de 1960. Schenberg (1971: 4) reiterou que, se a Bienal não se adaptasse a essa nova realidade artística, correria o risco de desaparecer.

Em outros aspectos, a mesa-redonda divergiu de Schenberg ao apoiar iniciativas como as Pré-Bienais e criticou a insuficiente promoção do artista brasileiro. Entre as sugestões, destacaram-se a realização de exposições itinerantes com artistas premiados, tanto no Brasil quanto no exterior. O resultado dos debates foi consolidado em uma proposta entregue ao presidente da Fundação Bienal^{25.)}, que recomendava a nomeação de um secretário-geral e a seleção de uma equipe técnica formada por membros da AICA, AIAP e universidades, encarregada de formular o projeto da próxima Bienal, mantendo os prêmios da Fundação (FBSP, 1971).

A próxima edição da Bienal seria, portanto, organizada pelo Conselho de Arte e Cultura. Na XII Bienal, esse secretariado técnico incluiu Ciccillo Matarazzo; Antônio Bento, presidente da AICA, seção Brasil; Bethy Giudice, presidente da AIAP; Vilém Flusser; e Mario Wilches, assistente técnico da Bienal, com a responsabilidade de conduzir a reformulação da edição sob o tema *Arte-Comunicação* (FBSP, 1973: 274).

^{25.)} Recomendações da Mesa Redonda de críticos de arte internacionais, não datado, duas páginas, AHWS, FBSP.

Assim, parte dos debates foi incorporada à XII Bienal, em 1973. Uma seção de Arte e Comunicação reuniu propostas de grupos de diferentes cidades do Brasil, exibidas no terceiro andar do pavilhão, ao lado de uma sala especial dedicada a Waldemar Cordeiro. Contudo, o formato desses projetos — muitos explicitamente críticos em relação ao status quo político e econômico — não foi sistematicamente documentado, pois as práticas experimentais foram integradas às formas tradicionais modernistas de exibição, cujo processo de catalogação e arquivamento permanecia sob controle da instituição. Até 1975, a Bienal manteve-se sob a direção firme de seu fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho, que não permitia que conselheiros técnicos ou curatoriais implementassem alterações definitivas nas estratégias de exibição e documentação. Dessa forma, a inovação não se consolidou como elemento central permanente, embora haja evidências em arquivos — na forma de propostas enviadas por artistas — da presença desses projetos na exposição. Portanto, sem promover uma mudança estrutural duradoura, a Bienal apresentou práticas experimentais diversificadas — vídeo, slides, performances e intervenções urbanas — sem, contudo, aprofundar o significado do experimental como proposta artística, o papel da instituição na promoção desses trabalhos ou questões centrais sobre o formato das bienais: como exibir a arte contemporânea, qual arte exibir e como equilibrar a tensão entre local e global.

5. O caso do grupo Etsedron: arte popular e crítica ao modelo internacionalista

Para analisar o empreendimento da Bienal frente às questões discutidas ao longo do texto, optou-se por focalizar a participação do grupo Etsedron nas exposições da década de 1970, dado que, entre 1973 e 1978, o grupo manteve uma presença consistente, integrando três edições consecutivas das Bienais Internacionais (1973-1977), a Bienal Nacional de 1974 e, por fim, a Bienal Latino-Americana de 1978.

Criado em 1969 por artistas plásticos baianos na cidade de Salvador, o Etsedron manteve-se ativo até 1979, reunindo, em torno de uma estrutura central voltada às artes plásticas, elementos de música, dança, teatro e pesquisa de cunho etnográfico. O grupo tinha como objetivo desenvolver uma estética contemporânea nas artes visuais a partir da identidade cultural brasileira pesquisada nas zonas rurais do Norte e Nordeste. Segundo o pesquisador Walter Mariano, o próprio nome Etsedron funcionava simultaneamente como identidade e manifesto do grupo: trata-se de um anagrama no qual a palavra Nordeste aparece invertida, funcionando como metáfora. “Representa a proposta de revelar a pobreza e o primitivismo onipresentes na vida da população rural brasileira, portanto o avesso da realidade apresentada pelo governo e pela elite econômica do período como imersa em um ‘milagre econômico’” (Mariano, 2005: 17). O Etsedron pode ser compreendido tanto como produto de uma geração específica de artistas quanto como referência de como a contracultura se refletiu, no campo das artes visuais, na cidade de Salvador, em um contexto marcado pela repressão política e cultural promovida pela ditadura militar instaurada em 1964. Ainda segundo Mariano, em sua dissertação de mestrado:

As obras ou os “Projetos Ambientais” do Etsedron eram concebidos durante um período de convívio com comunidades rurais, durante o qual se pretendia romper a barreira que separa a arte da vida. O resultado de tal empreitada era a criação de figuras orgânicas antropomórficas compostas por cipós, palhas, couro, cabaças, sementes, buchas, raízes e outros elementos naturais oriundos

do local escolhido. Tudo era feito coletivamente e apresentado em ambientações acompanhadas por música e dança. Esses Projetos provocaram enorme repercussão na época, participaram com destaque de Bienais em São Paulo, ao mesmo tempo em que confrontaram museus e autoridades que compunham o circuito oficial da arte. Depois de dez anos de atividade o grupo acabou pagando caro por sua atitude provocativa, dissolvendo-se melancolicamente e permanecendo eclipsado desde então. (Mariano, 2005: 18).

De acordo com Mariano (2005), o grupo integrava também a geração de estudantes universitários que testemunhou o endurecimento da ditadura militar, a promulgação do AI-5, a difusão da tortura e a reação da luta armada. Além disso, o autor observa que, diante de um contexto marcado por ameaças veladas e explícitas durante o período mais duro da ditadura militar, o grupo adotou o “espantalho” como figura central de suas representações, simbolizando sua inquietação e crítica. Ao mesmo tempo, reafirmaram seu compromisso em vincular a vanguarda estética que desenvolviam a elementos do repertório cultural nacional.

O Projeto Ambiental I, selecionado para a XII Bienal Internacional de São Paulo (1973), provocou grande impacto e chamou a atenção da crítica da época. Em 1974, o grupo desenvolveu o Projeto II, tendo a região amazônica como fonte de inspiração. Durante seis meses em Itaituba, na região paraense, revestiram as figuras de seus “espantalhos” com couro de boi, obtido a baixo custo na localidade.

A posterior apresentação do Etsedron na XIII Bienal de São Paulo (1975) contou com a participação do coreógrafo americano Clyde Morgan, especialista em dança africana e diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (Matos, 1974: 5). Esta quarta participação em São Paulo gerou debates sobre a inserção de formas de arte classificadas por Aracy Amaral como “sertanejas” em uma Bienal estruturada pelo modelo veneziano (Amaral, 1983: 247-248). Amaral interpretava o trabalho do grupo como um alerta dirigido à metrópole do sul, não apenas para evidenciar a marginalização econômica do norte, mas para reconectar o “país-continente” às suas raízes culturais (Whitelegg, 2012: 136). Nesse sentido, os textos de Amaral reconhecem o Etsedron como agente de visibilidade da arte brasileira em sua dimensão regionalista e nordestina, ao mesmo tempo que desafiam institucionalmente o modelo da Bienal baseado no paradigma veneziano. Amaral evidencia ainda a dificuldade de compreender a diversidade da produção artística brasileira e latino-americana e o problema de adequação às normas e padrões universais estabelecidos pelos circuitos de arte europeus e estadunidenses²⁶).

²⁶) Ver Amaral, 1983. Esse debate sobre a produção latino-americana está latente na década de 1970. A emancipação de um discurso crítico nas artes do Sul geopolítico é um processo ainda em curso, que sucede à busca, no século XX, de uma identidade comum a uma “arte latino-americana”, criada em países latino-americanos, onde escolas modernas defendeu suas próprias vanguardas e a elaboração de um projeto estético crítico latino-americano, e em uma sucessão de exposições em centros hegemônicos. No final dos anos 1950, houve uma consciência crítica da representação da identidade latino-americana com Mário Pedrosa, Aníbal Quijano, Juan Acha ou Ferreira Gullar, seguido nos anos 1970/80 por Damián Bayon, Aracy Amaral, Marta Traba, Frederico Moraes e outros. As teorias culturais dos anos 1970-1980 aprofundam os debates sobre a noção de identidade colonial moderna, homogeneizante, incentivando um projeto estético latino-americano crítico, experimental e emancipador. Foi assim que surgiu a Bienal Latino-Americana de São Paulo, no Pavilhão da Bienal, em 1978, e a Bienal de Havana, em 1984.

A participação do Etsedron nas Bienais da década de 1970 evidencia de forma contundente a possibilidade de projetos experimentais, enraizados em contextos regionais, dialogarem com a cena internacional sem, contudo, serem plenamente assimilados pelos mecanismos institucionais da Bienal. Ao articular de maneira integrada artes visuais, música, dança, teatro e pesquisa etnográfica, o grupo destacou a riqueza de uma produção orientada pela identidade cultural brasileira e pelo repertório nordestino, ao mesmo tempo em que suscitava a necessidade de revisar critérios de exibição e parâmetros de avaliação institucionais. Nesse sentido, Bienais de São Paulo não apenas refletiam o contexto cultural e social de seus integrantes, mas também funcionavam como instrumentos de problematização do alcance e da circulação da arte dentro de circuitos artísticos mais amplos, evidenciando a tensão entre demandas locais e expectativas globais.

O movimento de redescoberta das tradições culturais e a valorização das raízes regionais, manifestos na produção das décadas de 1960 e 1970, revelam de forma explícita os debates em torno das contradições entre moderno e primitivo, centralismo e regionalismo, centro e periferia. A trajetória do Etsedron, portanto, ilumina de maneira exemplar os dilemas centrais da Bienal paulista, marcada por um experimentalismo episódico, por uma resistência institucional persistente e pelas disputas conceituais sobre o que constitui a arte contemporânea e quem deve integrar o circuito internacional. Em última instância, o grupo demonstra como iniciativas inovadoras podem funcionar como catalisadoras de reflexão crítica acerca das práticas curatoriais, das estratégias de seleção de obras e artistas e da própria inserção da produção artística brasileira no contexto transnacional, contribuindo para repensar o papel da Bienal como espaço de mediação entre o local e o global.

Reconhecidas as adversidades inerentes tanto às Bienais quanto à pesquisa, a Bienal de São Paulo, consciente ou não, desempenhou um papel central na problematização das relações entre centro e periferia, inserindo-se em um movimento cultural mais amplo do que suas intenções imediatas. Embora não houvesse consenso ao final da década de 1970, a instituição possibilitou – ou ao menos aspirou a – uma reconfiguração do sistema de valoração artística, ao destacar a produção brasileira em diálogo com referências internacionais, em detrimento de manifestações locais de caráter regionalista. Apesar de mudanças pontuais, como a criação da Comissão Técnica de Arte, do Conselho de Arte e Cultura e a realização das Bienais Nacionais, não houve ruptura efetiva com o modelo herdado de Veneza; as estratégias adotadas serviram mais para administrar a crise do que para superá-la. Dessa forma, as Bienais da década de 1970 permaneceram marcadas pela ambiguidade: ampliaram a visibilidade da produção brasileira e fomentaram debates sobre o nacional, regional e popular, ao mesmo tempo em que se mantiveram vinculadas ao projeto de internacionalização que consolidava seu prestígio no sistema artístico global.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acha, J. (1981). *Arte y sociedad Latinoamérica: El producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica.

Alambert, F., & Canhête, P. (2004). *As Bienais de São Paulo: Da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. Boitempo.

Amaral, A. (1983). *Arte e meio artístico (1961-1981): Entre a feijoada e o x-burguer*. Nobel.

- Amaral, A. (2006). *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980–2005)* (Vol. 2). Editora 34.
- Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. (1974, May 17). *Ata de reunião* [Ata].
- Barbosa, M. M. (2015). *MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947–1969)* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp.
- Birkett, W. B. (2012). *To infinity and beyond: A critique of the aesthetic white cube* [Master's thesis, Seton Hall University]. eRepository @ Seton Hall. Disponível em: <https://scholarship.shu.edu/theses/209>
- Bueno, M. L. (1999). *Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. Editora da Unicamp.
- Coelho, F. (2013). Uma história necessária. In F. Lopes (Ed.), *Área experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970* (pp. 8–9). Prestígio Editorial.
- Coelho, T. (2002). Bienal de São Paulo: O suave desmanche de uma ideia. *Revista USP*, 52, 78–91.
- Eder, R. (2016, September 27). *Juan Acha: Pensar el arte desde América Latina. post: Notes on Art in a Global Context*. Museum of Modern Art. Disponível em: <https://post.moma.org/juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina/>
- Couto, M. F. M. (2023). *A Bienal de São Paulo e a América Latina: Trânsito e tensões (anos 1950 e 1960)*. Editora da Unicamp.
- Flusser, V. (1969, 27 de setembro). *As Bienais de São Paulo e a vida contemplativa*. O Estado de S. Paulo – Suplemento Literário, 4.
- Fundação Bienal de São Paulo. (1972, janeiro). Mesa redonda internacional de crítica de arte [Press release]. *Arquivo Histórico Wanda Svevo*, Fundação Bienal de São Paulo.
- Fundação Bienal de São Paulo. (1973). *XII Bienal de São Paulo*.
- Fundação Bienal de São Paulo. (1974). Ata do júri de seleção. In *Catálogo Bienal Nacional 1974* (pp. 35–36). Fundação Bienal de São Paulo.

- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Siglo XXI Editores.
- Green, C., & Gardner, A. (2016). *Biennials, triennials, and documenta: The exhibitions that created contemporary art*. Wiley-Blackwell.
- Green, J. N. (2009). *Apesar de vocês: Oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964–1985*. Companhia das Letras.
- Jaremtchuk, D. (1999). *Jovem arte contemporânea no MAC da USP* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].
- Jaremtchuk, D. (2008). Experiências em Nova Iorque na década de 1970. *ARS (São Paulo)*, 6(12), 105–113.
- Jaremtchuk, D. (2023). *Políticas de atração: Relações artístico-culturais entre Estados Unidos e Brasil (1960–1970)*. Editora Unesp.
- Magalhães, A. G. (2015). A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 4(7), 112–129.
- Mariano, W. E. de C. (2005). *Etsedron* [Master's dissertation, Universidade Federal da Bahia].
- Matarazzo Sobrinho, F. (1971, July 20). *Carta a Jacques Lassaigue* [Letter]. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- Matos, M. (1974, October 13). Arte contínua–Selvícoloplastia. *Jornal da Bahia*, 5.
- Melo Filho, C. de. (2019). *Pierre Restany: Para além do real. Um estudo sobre o Novo Realismo e sua conexão com a X Bienal de São Paulo (1969)* [Tese de mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora].
- Miceli, S. (1984). Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In S. Miceli (Ed.), *Estado e cultura no Brasil* (pp. 97–112). DIFEL.
- Napolitano, M. (2010). Vencer Satã só com orações: Políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In D. Rollemberg & S. V. Quadrat (Eds.), *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina* (pp. 145–174). Civilização Brasileira.
- Oliveira, M. M. de. (2021). Bienais e os giros epistemológicos: Pandemia e decolonialidade. *MODOS: Revista de História da Arte*, 5(2), 212–220.
- Oliveira, R. A. (2001). Bienal de São Paulo: Impacto na cultura brasileira. *São Paulo em Perspectiva*, 15(3), 18–28.

- Ortiz, R. (2003). *Cultura brasileira e identidade nacional*. Brasiliense.
- Orzes, A. (2024). Dos dois lados do Atlântico: A reformulação do modelo bienal entre teoria e prática (1968–1989). *MODOS: Revista de História da Arte*, 8(3), 449–483.
- Pereira, V. C. (2013). A Bienal de São Paulo e a globalização da arte moderna. In *Atas do IX Encontro de História da Arte: Circulação e trânsito de imagens e ideias na História da Arte* (pp. 417–423). UNICAMP/IFCH/CHAA.
- Pismel, A. P. C. (2018). *Schenberg e as Bienais* [Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo].
- Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. (n.d.). *Recomendações da Mesa Redonda de Críticos de Arte Internacionais* [Arquivo].
- Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. (n.d.). *Transcrição da intervenção de Mario Schenberg na Mesa Redonda de 1971* [Arquivo].
- Schroeder, C. S. (2011). *X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos da contestação* [Tese de mestrado, Universidade de São Paulo].
- Schroeder, C. S. (2022). *The biennial under contestation: Local perspectives on the tenth São Paulo Biennial (1969)*. Tate Papers, 34. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/34/the-biennial-under-contestation-local-perspectives-on-the-tenth-sao-paulo-biennial-1969>
- Smith, T. (1975). O problema do provinciano. *Revista Malasartes*, 1, 30–31.
- Sprícigo, V. (2011). *Modos de representação da Bienal de São Paulo: A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. Hedra.
- Torres, C. (n.d.). *Carta do presidente da AIAP ao governador Roberto de Abreu*. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- Traba, M. (1977). *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950–1970*. Paz e Terra.
- Traba, M. (1977). Somos latinoamericanos [27 out. 1975 – Primera sesión]. In D. Bayón (Ed.), *El artista latinoamericano y su identidad*. Monte Ávila Editores.
- Whitelegg, I. (2009). The Bienal de São Paulo: Unseen/undone (1969–81). *Afterall*, 22, 106–113.
- Whitelegg, I. (2012). Brazil, Latin America: The world. The Bienal de São Paulo as a Latin American question. *Third Text*, 26(1), 131–140.
- Zago, R. C. de O. M. (2013). *As Bienais nacionais de São Paulo: 1970–76* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas].
- Zago, R. de O. M. (2022). The other biennial: São Paulo’s “National Biennial”, 1970–6. *Tate Papers*, 34. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/34/the-other-biennial>

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago.

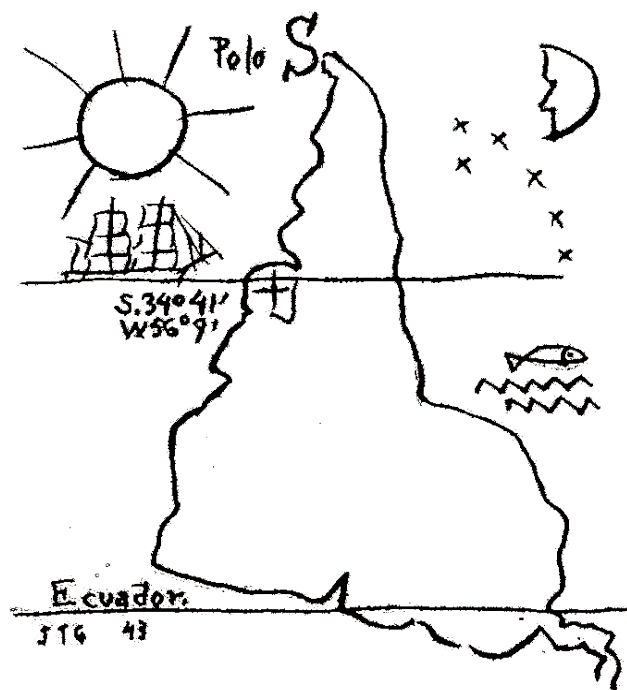
É professora de História da Arte no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Possui graduação em Artes Plásticas (licenciatura e bacharelado) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde também concluiu o Mestrado em Artes e o Doutorado em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica). E-mail: renata.zago@ufjf.br. ORCID: 0000-0002-2634-8406

Receção: 10/11/2025

Aprovação: 28/12/2025

Citação:

Zago, R. C. O. M. (2025). Bienais de São Paulo nos anos 1970: crise ou urgência de revisão? *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3) Volume Especial, pp.66-86 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8nespa5>



CRIAÇÃO DE VALOR, ATIVOS ECONÔMICOS E SALVAGUARDA SOCIAL NOS MODELOS DE INTERCÂMBIO DE ARTE ARGENTINA CONTEMPORÂNEA

VALUE CREATION, ECONOMIC ASSETS AND SOCIAL SAFEGUARD IN CONTEMPORARY ARGENTINE ART EXCHANGE MODELS

CRÉATION DE VALEUR, ACTIFS ÉCONOMIQUES ET SAUVEGARDE SOCIALE DANS LES MODÈLES D'ÉCHANGE DE L'ART ARGENTIN CONTEMPORAIN

CREACIÓN DE VALOR, ACTIVO ECONÓMICO Y RESGUARDO SOCIAL EN LOS MODELOS DE INTERCAMBIO DEL ARTE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Viviana Usubiaga

Universidad Nacional de San Martín, Universidad de Buenos Aires, CONICET - Centro de Investigaciones de Arte y Patrimonio, Argentina

RESUMO: A história recente do mercado de arte na Argentina está em construção¹. Esta apresentação tem como objetivo contribuir para o seu fortalecimento, reunindo uma série de experiências que moldam o mercado de arte argentino contemporâneo, e colaborar com novas reflexões sobre a criação de valor no campo artístico, sobre a arte considerada como um ativo econômico e, especialmente, sobre as práticas artísticas como uma salvaguarda social nos modelos de intercâmbio da arte argentina contemporânea.

Palavras-chave: arte contemporânea, Argentina, mercado, valor social

Abstract: The recent history of the art market in Argentina is under construction. This presentation aims to contribute to its strengthening by bringing together a series of experiences that shape the contemporary Argentine art market and to collaborate with new reflections on value creation in the artistic field, on art considered as an economic asset, and especially on artistic practices as a social safeguard in contemporary Argentine art exchange models.

Keywords: contemporary art, Argentina, market, social value

Résumé: L'histoire récente du marché de l'art en Argentine est en construction¹. Cette présentation vise à contribuer à son renforcement en rassemblant une série d'expériences qui façonnent le marché de l'art argentin contemporain et à collaborer à de nouvelles réflexions sur la création de valeur dans le domaine artistique, sur l'art considéré comme un actif économique et, surtout, sur les pratiques artistiques comme sauvegarde sociale dans les modèles d'échange de l'art argentin contemporain.

Mots-Clés: art contemporain, Argentine, marché, valeur sociale

Resumen: La historia reciente del mercado del arte en Argentina se encuentra en construcción¹. Esta presentación tiene como objetivo contribuir a su fortalecimiento a partir de reunir una serie de experiencias que moldean el mercado contemporáneo argentino y de aportar nuevas reflexiones sobre la creación de valor en el campo artístico, sobre el arte considerado como un activo económico y en especial sobre las prácticas artísticas como resguardo social en los modelos de intercambio del arte argentino contemporáneo.

Palabras claves: arte contemporáneo, Argentina, mercado, valor social

1. Introdução

Na Argentina não existe uma economia homogênea, neste caso, uma economia cultural. Uma análise de projetos do cenário da arte contemporânea nos leva a identificar estratégias para a criação de economias alternativas¹). São colocados em jogo circuitos de troca nos quais a arte envolve grupos e classes sociais com acesso muito diferente a bens de consumo de uma ponta a outra. Por outro lado, está se acelerando um questionamento dos valores da economia dominante, que são tematizados pelos artistas à medida que expandem seus próprios modos de subsistência. Nesse sentido, a esfera da arte se apresenta como um espaço propício para ensaiar a discussão sobre riqueza e experimentar formas de uma vida rica, conforme proposto pelo filósofo e escritor Franco “Bifo” Berardi (2019, 2020).

2. Gestos no mercado (de arte)

Quando o novo governo tomou posse na Argentina, em dezembro de 2023, o executivo enviou ao poder legislativo um projeto de lei chamado “Ley Bases y Puntos de Partida para la Libertad de los Argentinos”, com o objetivo de modificar centenas de leis em todas as esferas da vida social. Algumas delas se referem diretamente ao desfinanciamento da cultura, à retirada da ação do Estado em questões culturais e à desregulamentação total dos mercados. Após longos debates e negociações nas câmaras de deputados e senadores e repressão nas ruas, a “Ley Bases” foi aprovada em junho e desencadeou alguns processos legais contra ela. Durante as audiências e reuniões em que seu conteúdo estava sendo discutido, em 23 de maio de 2024, o artista visual Daniel Ontiveros foi ouvido, argumentando

¹) Refiro-me aqui às conceitualizações que opõem as economias alternativas e comunitárias à “economia” dominante sistematizada por Mark Fisher com base nas contribuições de geógrafas econômicas feministas Katherine Gibson y Julie Graham publicadas em Fisher (2024).

contra a lei na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados no Congresso Nacional. Sua intervenção se concentrou nos perigos de desfinanciar organizações que promovem as artes visuais e na ignorância dos defensores da lei sobre seus efeitos prejudiciais não apenas nas práticas artísticas, mas também no presente e no futuro das coleções públicas e privadas, bem como no mercado de arte e seus vínculos com os mercados em geral. Com exemplos concretos, ele apelou para o que os países mais desenvolvidos fazem em termos de apoio à produção de artistas – como é o caso do National Endowment for the Arts nos Estados Unidos – mas também se deteve nas possibilidades da arte como reserva de valor.

Não vou falar em termos de valores culturais. Vou falar sobre o mercado. [...] Se dissermos Eduardo Costantini, todos nós sabemos quem ele é. Não é bobo quando se trata de fazer negócios. Costantini acaba de pagar US\$ 28,5 milhões por uma Leonora Carrington, que dá prestígio, que é uma transferência de capital cultural, abre portas e choca mercados. Quando Costantini comprou Tarsila [do Amaral] no Brasil ou Frida [Kahlo] no México, ele fez um excelente negócio. Costantini sabe que não será lembrado pelo Nordelta [um dos empreendimentos urbanos mais famosos de sua empresa], mas pelo MALBA [Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires]. [...] A arte é a melhor reserva de valor e um dos melhores investimentos em termos de mercado. Portanto, vamos preservar as instituições, melhorando-as, adaptando-as, porque mesmo em termos de negócios, pelo menos no campo das artes visuais, o Estado acaba fazendo negócios formidáveis por meio de suas coleções e também do setor privado. Porque se eles não tivessem nos apoiado com os subsídios do Fondo Nacional de las Artes, seria impossível para eles comprar nossas obras, porque não as teríamos feito. (Ontiveros, 2024, maio 23: s/p)

Nessa intervenção inédita de um artista visual no Congresso da Argentina, Daniel Ontiveros, em uma análise com perspectiva bourdieusiana, revelou as transações econômicas e simbólicas de Eduardo Costantini, empresário do setor imobiliário e financeiro, dono de uma das maiores fortunas da Argentina, fundador e presidente do Malba – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

De fato, no mesmo mês de maio de 2024, o colecionador comprou da Sotheby's em Nova York, batendo recorde, a obra surrealista recorde “The Distractions of Dagoberto (1945), da artista inglesa e mexicana Leonora Carrington”. Apenas um mês antes, sua empresa Consultatio havia adquirido 100% do capital social do TPCG Group Ltda. do Reino Unido, que, por sua vez, possuía outras empresas financeiras na Argentina e no Uruguai, conforme relatado à revista de negócios e finanças Forbes²⁾. Na entrevista que a revista dedicou a Costantini – entre várias outras que o catapultaram repetidas vezes para a capa – o empresário “amante da arte” entrelaçou em suas apreciações as noções de valor na arte com as estratégias de negociação para modular os preços na compra milionária de empresas. Ele disse: “se você está comprando algo muito bom, geralmente a flexibilidade é menor. É o mesmo com a arte: obras de arte muito boas, mesmo na crise, podem cair, mas marginalmente”. E mais adiante ele sentencia:

²⁾ Eduardo Costantini em Alex Milberg, “Eduardo Costantini, en exclusiva: su visión de la economía y cómo detectar oportunidades en las crisis”, Forbes, 14 de mayo de 2024. Disponível em <https://www.forbesargentina.com/daily-cover/eduardo-costantini-exclusiva-su-vision-economia-como-detectar-oportunidades-tesis-n52793>. Acessado em 27 de maio de 2024.

O que motiva é a oportunidade [...] Quando você vê que é um ótimo negócio, você briga com o preço, mas, em geral, é difícil ganhar dinheiro reduzindo o preço de compra, porque, às vezes, se você compra barato ou se compra mal, não dá certo (...) Mesmo assim, na maioria dos casos, o vendedor não baixa o preço. Às vezes, um parente tem uma obra de arte que ele acha que vale mais e você não pode comprá-la. O importante é que o preço tenha a ver com a qualidade do ativo, que você visualize um negócio a partir da aquisição e o valor que você pode agregar. (Constantini, 2024: s/p)

Costantini é, sem dúvida, um especialista em criar valor mútuo ao entrelaçar a projeção de suas empresas e empreendimentos com sua coleção de arte latino-americana.

Em novembro de 2021, na Sotheby's de Nova York também, o martelo de Oliver Baker bateu no valor de 34,8 milhões de dólares pelo autorretrato “Diego e eu” (1949), de Frida Khalo, que foi adquirido à distância pelo argentino. Como Daniel Ontiveros destacou na câmara legislativa, essa não foi a primeira vez que sua figura interveio com força no mercado de arte latino-americano. Na verdade, sua coleção, focada em arte moderna e contemporânea da América Latina, foi moldada pela aquisição espetacular de obras canônicas da arte latino-americana durante a década de 1990. Ao participar de leilões públicos realizados pelas principais casas de leilão internacionais, como a Christie's e a Sotheby's, Costantini adquiriu parte de sua coleção, batendo recordes de mestres modernos da região (Aldama, 2021). Dessa forma, garantiu as primeiras páginas dos jornais e, conseqüentemente, a instalação e o fortalecimento de sua própria imagem pública, como respaldo para seus negócios, alguns dos quais ligados, na década de 1990, ao financiamento e ao constante refinanciamento de dívidas externas na América Latina. Um caso paradigmático, poderíamos dizer, da gestão estratégica dos vínculos entre o capital simbólico e o capital econômico/financeiro.

Em 1995, em um leilão na Christie's, em Nova York, Constantini adquiriu a emblemática obra modernista brasileira Abapuru, de Tarsila do Amaral, que havia pertencido a um colecionador que era corretor da bolsa de valores e havia perdido muito capital durante a chamada crise da Tequila. Essa compra gerou um escândalo na mídia, quando se soube que um argentino a havia adquirido e que a obra deixaria seu país de origem. O empresário também tem em sua coleção obras de valor recorde de Diego Rivera, do México, Joaquín Torres García, do Uruguai, Wilfredo Lam, de Cuba, Roberto Matta, do Chile, Xul Solar e Antonio Berni, da Argentina, entre outros, além da já mencionada compra do quadro de Leonora Carrington. E em novembro de 2024, um novo recorde para uma peça escultural de Carrington, “The Cat Woman” (1951), foi estabelecido quando foi adquirida por Costantini na Sotheby's³⁾.

³⁾Vale a pena mencionar que, em 21 de setembro de 2024, Eduardo Costantini inaugurou um segundo museu, o MALBA Puertos, no distrito de Escobar, na província de Buenos Aires, onde está desenvolvendo um novo empreendimento urbano imobiliário.

3. O valor como ficção

A instabilidade do valor das coisas na Argentina é generalizada e permeia um mercado de arte que é percebido como uma ficção, ao mesmo tempo em que é ficcionalizado e tematizado na produção artística contemporânea.



Figura 1: Ivana Vollaro, *Menú*, 2021, esmalte sintético sobre chapa e madeira. 100 x 65 cm. Versão I.

Fonte: Fotografia de Ignacio Iasparra, cortesia da Hache Galería.

O trabalho da artista Ivana Vollaro é eloquente nesse sentido. Em uma série de peças que ela chama de “Menú” (Menu), ela pesquisa e elabora uma lista com os nomes dos dólares com diferentes taxas de câmbio em relação ao peso argentino que são usados no país. Nos últimos anos, a instabilidade no mercado de câmbio e as pressões do mercado para desvalorizar a moeda levaram ao surgimento de vários nomes que correspondem a diferentes taxas de câmbio. Algumas dessas mudanças foram ilegais, ou seja, fora da regulamentação do Banco Central da Argentina, enquanto outras foram promovidas pelo Banco Central e pelo Ministério da Economia, estabelecendo impostos sobre gastos em moeda estrangeira ou isenções ou retenções de impostos para exportações de vários produtos. Assim, a partir da referência do “dólar oficial”, é possível encontrar uma série de outras cotações. Podemos encontrar o “azul”, o “negro”, o “paralelo”, que são ilegais, mas circulam informalmente. O “dólar imobiliário” também entrou em cena porque o mercado imobiliário é administrado em cédulas de dólar desde a última ditadura na Argentina, o “dólar tijolo” usado para orçamentos de materiais de construção, o “dólar cabeça pequena” porque as cédulas mais antigas têm um número de Washington menor do que as atuais e isso diminui a taxa de câmbio, entre dezenas de outras denominações.

Essa peça se tornou uma das mais fotografadas na feira de arte contemporânea de Buenos Aires, arteBA, em 2021, quando se transformou em um impensável selfie point, atraente e inevitável, para visitantes atravessados pelo cotidiano de preços tão recorrentes no país. Sua circulação também levou a revista Forbes a dedicar um artigo à autora⁴). Lá, Ivana Vollaro apontou sua crítica à falta de soberania econômica na Argentina e comparou sua experiência quando morou no Brasil nos anos 2000, onde a população não se interessava pela taxa de câmbio do dólar porque os mercados locais, mesmo para bens de alto valor, como imóveis, operam na moeda local.

4) Gonzalo Andrés Castillo, “‘Menú’, la obra de arte que retrata la preocupante realidad del dólar en la Argentina”, Forbes, noviembre de 2021.

Dada a dinâmica da especulação financeira pelos poderes reais da economia na Argentina, as referências ao valor explodiram, os preços dos bens de consumo são voláteis e, portanto, qualquer tentativa de valorização é ilusória. Como uma ancoragem visual irônica, as conceituações de Franco Bifo Berardi sobre dinheiro e linguagem ressoam nessas peças quando ele argumenta que, uma vez que o dólar é dissociado de seu referente material do regime de câmbio fixo universal, pela decisão de Nixon em 1971, uma dinâmica de arbitrariedade sobre seu valor é estabelecida, dando lugar à dominação financeira em um processo de abstração, de modo que o capitalismo consegue separar qualquer processo de avaliação do processo material de sua produção. O dinheiro como um sinal sem um referente.

“A onipresença cada vez maior do dinheiro na esfera econômica é a característica distintiva do capitalismo financeiro de nosso tempo, que poderia ser chamado de semi-capital, já que nele os signos assumem o lugar mais proeminente no processo de produção” (Berardi, 2019: 160).

4. O trabalho de arte

O fato de que, na Argentina, o mercado de arte é atualmente percebido como uma ficção ou, pelo menos, como uma aspiração que envolve uma certa quantia de fortunas existentes, não impede a criação de projetos que tentam transitar e moldar possíveis mercados. No entanto, uma análise do campo artístico argentino nas últimas três décadas nos permite identificar menos a consolidação de um mercado de arte propriamente dito do que a extraordinária diversificação de um mercado de trabalho artístico. Estou me referindo a uma série de atividades e empregos que os artistas assumem como meio de subsistência, no todo ou em parte (Chirotarrab, 2021).

Além de lecionar, que talvez seja a mais comum dessas atividades, a pergunta sobre do que vivem os artistas tem sido recorrente e o tema de experiências que problematizaram a condição do trabalho artístico não remunerado. Nesse sentido, a encenação dessas preocupações foi eloquente no projeto curatorial da pesquisadora e professora Valeria González, realizado em 2006 no evento “Estudio Abierto”, no antigo Palacio de Correos. Com o título “Ostinato: El trabajo de artista es socialmente invisible”, ela



Fig. 2. Ivana Vollaro, Menú, 2022, esmalte sintético sobre chapa e madeira, 110 × 65 cm. Versão II,

Fonte: fotografia de Claudia Loayza Zárata, cortesia da Hache Galería.

reuniu um grupo de artistas^{5.)} que, em seu trabalho obstinado, compartilhavam preocupações sobre as condições materiais de produção de suas obras, muitas delas performáticas. González precedeu as intervenções dos convidados expondo as próprias variáveis de produção da exposição-instalação da qual era curadora. Começando com uma revisão histórica, ela apontou as encruzilhadas da Modernidade que estabeleceram a exigência de que o valor da arte deveria expulsar de si todos os traços de exploração do trabalho. Com persistência no presente, esse modelo instituiu a figura do artista como um indivíduo livre que

“não poderá vender sua força de trabalho no mercado como os outros. A liberdade inalienável do artista será salvaguardada na conversão da obra de arte em uma mercadoria. Uma mercadoria que não é igual a qualquer outra: ela se distingue por um valor de troca hipertrofiado. Um preço sem relação com qualquer valor de uso, e também sem relação com o valor monetário de seus materiais e do trabalho artesanal envolvido em sua produção”. (González, 2006: s/p)^{6.)}

No entanto, ela alertou sobre o uso mercantil da arte que surge no processo de conversão do capitalismo industrial para uma economia de serviços, em que o trabalho artístico se torna o núcleo da construção de imagens de propaganda para marcas, instituições e corporações. E considerou que, ao contrário, os artistas envolvidos materializaram

“formas de trabalho que fogem do indivíduo para o coletivo, do objeto artístico para a ação criativa, da mensagem política para as tensões do diálogo, da negatividade especular para afirmações resistentes, do poder da arte para a potência do artista, do conhecimento possuído para o pensamento exercido, da comunicação para a situação, da moralidade para uma ética” (González, 2006: s/p).

Naqueles anos, não era costume pagar cachê aos artistas visuais por seu trabalho e participação em exposições ou eventos culturais na Argentina. Foi somente em 2020, no contexto da pandemia de Covid, que começaram a surgir as demandas para o estabelecimento de diretrizes de contratação. O coletivo de Artistas Visuais Autoconvocados da Argentina (AVAA), com uma rede de montagem de representação federal, estabeleceu um Tarifário de Artes Visuais, como uma espécie de nomenclatura com descrições precisas de múltiplas tarefas e valores de remuneração discriminados por escalas de projetos, a trajetória do artista e as instituições públicas ou privadas contratantes. Essa tabela, que é atualizada de acordo com a inflação, é tomada como uma referência que não é efetivamente cumprida em todos os casos.

⁵⁾ Horacio Abram Lujan, Agustín Blanco, Ignacio Amespil, Gabriel Baggio, Andrea, Cavagnaro, Claudia Contreras, Julián D'Angiolillo, Ana Gallardo, Pablo Garber, Cynthia Kampelmacher, Patricio Larrambebere, Lujan Funes, Karina Granieri, Eduardo Molinari, Elisa O'Farrell, Daniel Ontiveros, Ricardo Pons, Daniel Roldán, Paula Senderowicz, Alejandro Somaschini y Federico Zukerfeld.

⁶⁾ Documento não publicado para circulação e consulta em Oficina de Publicaciones Casa Tomada, Casa Nacional del Bicentenario.

5. Comunidades criativas e trabalho conjunto

A dinâmica da própria arte contemporânea e sua marca relacional nos permitem identificar projetos que, diante da evidência das crises econômicas na Argentina, das deficiências do mercado de arte mais tradicional e das contradições do próprio sistema de arte, introduziram novas formas de administrar a vida dos artistas (Usubiaga, 2010).

Entre aqueles que envolveram transações econômicas de algum tipo em suas práticas, ficou famoso o “Projeto Venus”, uma sociedade experimental que, entre 1999 e 2006, implantou uma rede de intercâmbio com mais de 500 membros que, de certa forma, antecipou o fenômeno das redes sociais. Seu mentor foi o artista e sociólogo Roberto Jacoby, que a desenvolveu junto com artistas como Sergio Pángaro, Inés Acevedo, Toni Negri e Milagros Velasco. Eles chegaram a criar uma moeda, a Vênus, e um dispositivo para oferecer bens e serviços em que o valor das coisas era definido em instâncias de negociação coletiva, afetiva e solidária⁷⁾.

Outro caso argentino notável para pensar sobre como e para quem a arte produz valor, o que o trabalho artístico significa e sobre quem recaem seus benefícios foi “Belleza y Felicidad” e sua reinvenção em “Belleza y Felicidad Fiorito”. O primeiro foi um espaço criado pela artista Fernanda Laguna e pela escritora Cecilia Pavón. Em 1999, elas abriram uma loja na rua, em um bairro na periferia do circuito artístico da cidade de Buenos Aires. Por quase uma década, funcionou como uma livraria de arte, uma editora e uma galeria de arte que se tornaram pontos nodais para a arte e a literatura contemporâneas no limiar do novo século e do milênio. Artistas de várias gerações se reuniram para elaborar suas produções estéticas de forma experimental a partir do cruzamento de artes visuais, música e literatura. Também organizaram festas e vendas de obras e livros com materialidades tão precárias quanto afetivas. Esse espaço parecia conjugar as temporalidades das noites passadas do underground pós-ditadura com os dias futuros de um impulso renovado em que o artístico era vendido diretamente na rua⁸⁾.

Esse espaço alternativo permitiu a conformação de uma comunidade afetiva e criativa que teve vários legados e que, mesmo com sua marca contracultural, tinha muitos vínculos com o sistema e o mercado de arte. De fato, uma artista como Fernanda Laguna, catalisadora de muitos projetos coletivos, centrados na criação de vínculos, continuou a conciliar esse tecido social que tensionou os mais elitistas do circuito de arte contemporânea, com uma carreira artística pessoal de grande legitimação e reconhecimento não só na Argentina, mas também na cena dos países centrais. Como exemplo, vale a pena mencionar que em 2023 o MoMA comprou 25 desenhos de Fernanda Laguna para sua coleção de arte latino-americana⁹⁾ e que uma retrospectiva de sua obra está planejada para 2026 no Museu Reina Sofía, em Madri.

⁷⁾ O arquivo on-line do projeto pode ser consultado em Archivos en uso, um projeto da Red Conceitualismos do Sul. Disponível em: <https://www.archivosenuso.org/viewer/959#>. Acessado em 15 de fevereiro de 2023. Veja um estudo sobre o projeto Vênus em Reinaldo Laddaga (2006) “Estética de la emergencia”, editado por Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

⁸⁾ Cecilia Palmeiro (2011) “Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher”, Buenos Aires; Cynthia Francica (2015) “To Touch a Story: Crisis and Textual Textures in Argentine Queer Writing”, *Alter/nativas*, nº 5, inverno de 2015. Disponível em: <https://alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-5-2015/visual-culture/francica.html> e Claudio Iglesias (2018) “Corazón y realidad, Bilbao”, Consonni.

⁹⁾ Nora Fisch citada em “MoMA compró 25 dibujos de la artista argentina Fernanda Laguna”, Infobae, 3 de março de 2023.

Fernanda Laguna é, sem dúvida, uma artista “todo terreno”. Ela se movimenta nos escalões mais altos do mundo da arte e também levanta outros espaços marginais em nome da arte. Enquanto continuava com seu trabalho naquele canto de Almagro, por volta de 2003 começou a desenvolver uma “filial” do projeto Belleza y Felicidad em Villa Fiorito, com uma marca que transbordou a cena artística para o distrito de Lomas de Zamora, um bairro da classe trabalhadora da província de Buenos Aires, onde as necessidades de seus habitantes se tornaram mais agudas e se multiplicaram desde a crise econômica de 2001 na Argentina. Lá, ela dirige um projeto que envolve trabalho de bairro e educação artística. Ensino que começou com oficinas de arte para crianças e jovens, para as quais muitos colegas artistas foram convidados, e que levou à criação de um projeto para a Escola Secundária nº 23 em Fiorito. Com foco em artes visuais, a escola recebeu o nome de Liliana Maresca, uma artista argentina paradigmática dos anos 80 e 90.

Por outro lado, Belleza y Felicidad Fiorito se define como um grupo feminista de ativismo artístico e político que trabalha no território. É um coletivo de artistas, vizinhas e vizinhos que propõe três linhas de ação atravessadas pela arte: cultura, trabalho e militância.

“O eixo cultural consiste em oficinas de artes plásticas, literatura, performance e vídeo para crianças e adultos, além de uma galeria de arte, uma editora e oficinas de gênero. O eixo trabalho é composto por uma oficina de serigrafia para a impressão de camisetas. A militância é realizada no acompanhamento das lutas dos problemas da vizinhança de Fiorito, na formação do coletivo “Ni una menos Fiorito”¹⁰⁾ e, finalmente, no desenvolvimento da “Comedor Gourmet” [Sala de Jantar Gourmet] que funciona todos os sábados servindo comida surpreendente e saudável a oitenta famílias.”¹¹⁾ (Belleza y Felicidad Fiorito, s/d: s/p)

Na Argentina, onde a pobreza estrutural é inevitável e a luta pela riqueza é sempre recorrente, existem centenas de cozinhas comunitárias onde, por meio de doações e gestão, são organizados refeitórios ou pontos de distribuição de alimentos para as pessoas afetadas pela crise econômica. O “Comedor Gourmet” é um deles, onde o coletivo Belleza y Felicidad “defende o direito ao prazer, tantas vezes apagado dos horizontes das classes populares em nome das ‘necessidades básicas’.¹²⁾ Eles mantêm esse projeto de bem-estar e sensibilidade “como uma ‘retificação’ do modelo de sopão que considera a comida como uma necessidade, para expandi-la a um ponto de encontro, identidade e felicidade”.

Outro projeto criado e alimentado na Belleza y Felicidad Fiorito é uma oficina de ceramistas onde mulheres trabalham, aprendendo e produzindo objetos que são colocados à venda. São cinco mulheres que formam uma cooperativa de trabalho em Fiorito, que começou organizando encontros recreativos para a produção de canecas com nomes e frases, e logo

¹⁰⁾ Ni una menos Fiorito faz parte do coletivo Ni una menos, que luta contra a violência de gênero na Argentina.

¹¹⁾ As integrantes do Belleza y Felicidad Fiorito são: Florencia Breccia, Larisa Zmud, Lucía Reisig, Micaela Iribarren, Mayra Giménez, Daniela Iwaniuk, Gisela Rivas, Julia Díaz, Claudia Giménez, Bárbara Golubiki e Fernanda Laguna.

¹²⁾ Esta citação e a seguinte foram extraídas da entrevista coletiva disponível em <https://proyectoballena.cck.gob.ar/belleza-y-felicidad-fiorito/>, acessada em 18 de abril de 2023.

se especializou na produção de obras mais complexas. Acompanhadas por Fernanda Laguna, elas produziram uma série de peças escultóricas na forma de carrinhos de catadores, carrinhos que várias delas usam em seu trabalho como recicladoras urbanas. Carrinhos de diferentes tipos, com objetos em miniatura em seu interior, com diferentes níveis de detalhes e materialidade.^{13.)} Essas produções estéticas logo encontraram seu lugar no mercado de arte local, tanto porque foi montada uma loja dentro da galeria Nora Fisch, quanto porque o grupo participou de um estande na feira arteBA, conseguindo vender todas as suas peças em 2022. Na edição de 2024, o “Comedor Gourmet” fez parte da oferta gastronômica da feira.

Em 2023, o coletivo de mulheres foi reconhecido com o Prêmio 8M. Despatriarcalizar los patrimonios, um prêmio concedido pela Secretaría de Patrimonio Cultural del entonces Ministerio de Cultura de la Nación que foi exibido no Centro Cultural Kirchner em Buenos Aires e se tornou parte do patrimônio nacional. Esses novos artistas expuseram ao lado de artistas de trajetória notável, em uma tentativa de expandir sua presença em um ecossistema artístico que precisa ser cada vez mais inclusivo. Como explicaram os artistas, a ideia do

“carrinho surgiu de uma perspectiva lúdica e imaginativa: carrinhos de gomera, carrinhos decorados, carrinhos para brincar e montar com materiais reciclados. A peça busca tornar visível um trabalho que não é valorizado na sociedade, ao mesmo tempo em que revaloriza os carrinhos: eles são como uma joia que funciona como uma ferramenta de trabalho e também como uma expressão de desejo e abundância”. (Requejo, 2023: s/p)

Educação, recreação, alimentação, trabalho, reconhecimento, cultivo do valor de uma comunidade e também intervenção no mercado são tecidos juntos como um casaco em Belleza y Felicidad Fiorito. Com a ajuda de Fernanda Laguna e vários colegas, eles conseguem penetrar no sistema artístico argentino e redefinir seus valores econômicos e simbólicos.

6. Redes fluidas de conexão e coleção

Os artistas argentinos têm um longo histórico da chamada gestão e autogestão, tanto por meio de vínculos institucionais estreitos quanto pela intervenção direta no mercado de arte. Duas das experiências mais recentes são a “Coleccionables de emergencia” e o “Fondo Fluido”, nascidos no contexto da pandemia de Covid-19.

“Coleccionables de emergencia. Un gesto de artistas solidarixs” foi lançado como um projeto colaborativo em junho de 2020, no auge do período de isolamento social compulsório. Formado pelas artistas Marina De Caro, Adriana Bustos, Mariela Scafati e pela gestora cultural Cecilia Garavaglia, a iniciativa implantou um circuito de doação de obras de artistas que foram colocadas à venda para o público em geral.^{14.)} Por meio da rede social

^{13.)} Há uma ligação entre esses carrinhos e a história da arte argentina, onde a artista Liliana Maresca também trabalhou com os significados desses artefatos de trabalho não formal na década de 1990.

^{14.)} S/a, “Iniciativas para sostener a artistas en crisis”, Página 12, 7 de maio de 2021, Disponível em <https://www.pagina12.com.ar/339872-iniciativas-para-sostener-a-artistas-en-crisis>, acesso em 14 de outubro de 2022.

Instagram, no perfil @coleccionablesdeemergencia, foram divulgadas obras bidimensionais de pequeno formato, com a possibilidade de serem distribuídas pelo correio, pelo mesmo valor simbólico de venda (entre 10.000 e 15.000 pesos argentinos, equivalente a aproximadamente 200 dólares em 2020) e um manual de instruções para efetivar a troca solidária.

Os artistas concordaram com seus próprios galeristas em suspender sua intermediação para esse projeto. Fora de qualquer transação comercial formal, o dinheiro foi transferido diretamente para uma série de organizações sociais e cooperativas que, trabalhando na economia popular, responderam às necessidades sociais de alimentação e cuidados de suas comunidades, como refeitórios, escolas de arte ou coletivos que precisavam da renda interrompida pela situação de emergência sanitária.^{15.)} Por outro lado, para evitar a especulação sobre o valor das obras, foi estabelecida uma espécie de cláusula no certificado de autenticidade para impedir que a proposta sem fins lucrativos alimentasse um mercado secundário no futuro. O comprador tinha que assumir o compromisso de não revender ou leiloar a obra no mercado de arte. Esses acordos sobre a circulação das peças envolvidas dissolveram as instâncias de lucro em favor da ajuda comunitária, ou seja, esse “gesto dos artistas” interveio nas regras do mercado com o vazamento das variáveis no valor de troca das obras em direção a um “valor de uso solidário”.

Junto com as publicações no Instagram da oferta de produções, que ao longo dos meses se transformou em um verdadeiro catálogo on-line, os responsáveis pelo projeto garantiram em sua rede social que “Enquanto pensamos no mundo que queremos habitar, continuamos a traçar possibilidades de fazer da arte alimento, teto e abrigo para todos”. Como postulado de um manifesto do projeto, eles sustentaram: “Continuaremos trabalhando nessa rede que criamos para poder ajudar. Estamos convencidos de que a saída é coletiva!”

Em 2021, o projeto foi replicado no Uruguai com a colaboração do Museu de Arte Contemporânea de Montevideu. A renda obtida com a venda das obras doadas pelos artistas solidários foi usada para ajudar a organizar refeitórios sociais por meio da CPS (Coordinadora Popular y Solidaria).

No início do mesmo ano, o mesmo grupo de artistas promoveu outro projeto de economia solidária, denominado “Fondo Fluido”. Criado a partir da iniciativa de Marina De Caro e da experiência do “Coleccionables de Emergencia”, esse novo projeto baseava-se na colaboração entre artistas, galeristas e instituições. Se no “Coleccionables de Emergencia” os artistas criaram uma rede de trocas, um mecanismo de contatos em que, por meio de transferências diretas de dinheiro, os beneficiários finais eram organizações sociais com diferentes missões, o “Fondo Fluido” direcionou a ferramenta de distribuição de recursos para artistas em situação de emergência econômica. Foi proposta a formação de um fundo baseado em um acordo com uma série de galerias aliadas que, de acordo com o artista,

^{15.)} Artistas Solidarios, No Tan Distintos (organização transfeminista de pessoas em risco ou em situação de rua), Cocina Móvil Solidaria (Balsa Las Perlas, Río Negro), Varones trans no binaries y familias (La Rioja), Colectivo Yo no fui (coletivo transfeminista), Villerxs disidentes (Ciudad Oculta, Cidade de Buenos Aires), Merendero Juvenil (Barrio 31 Carlos Mujica, dirigido por jovens de 17 a 25 anos) e Changuito Solidario del Cera, Escuela de Cerámica Nº 1 del barrio de Almagro (Cidade de Buenos Aires).

cederem um mínimo de 10% da venda de seu trabalho e um máximo a ser acordado entre as partes. Os primeiros aliados foram as galerias Ruth Benzacar, Isla Florante e El Gran Vidrio, mas outras logo se juntaram com a colaboração de sua equipe de artistas. O meio escolhido para a divulgação de seu funcionamento foi novamente o Instagram com a criação do perfil @fondofluido onde são publicadas as obras colocadas à venda para esse fim, os colaboradores que aderiram à iniciativa e as participações do projeto em diversos eventos culturais.

Em maio de 2021, o projeto foi apresentado no canal do Youtube da Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes^{16.)}, demonstrando a intenção de se articular com instituições culturais e com o mercado, além do caráter independente da iniciativa. Os artistas organizadores conversaram com o vice-presidente da Fundação arteBA, Eduardo Mallea, e com Josefina Álvarez, uma jovem com estudos em economia e sociologia que colabora com o “Fondo Fluido”. Eles comentaram sobre os antecedentes de outros projetos analisados no mundo, como o círculo de colecionadores promovido pela associação de galerias de arte na Colômbia, o Art Bank na Austrália, os fundos regionais de arte contemporânea na França (FRAC), entre outros, para apontar as particularidades desse Fundo, que busca o autofinanciamento dentro do mercado de arte. Com o objetivo de conseguir uma “contribuição solidária universal única” para os criadores que precisam atender a necessidades urgentes, em outras palavras, o Fluid Fund tem o artista como centro e principal sujeito do sistema. No entanto, os outros atores da troca são chamados de indispensáveis, uma vez que “sem compradores e vendas, não há fundo”. Portanto, o projeto atravessa e se infiltra no circuito do mercado de arte para propor outras regras e, acima de tudo, outro modelo para a distribuição de recursos econômicos e simbólicos.

“Coleccionables de emergencia e Fondo Fluido” participaram da feira ArteBA em novembro de 2021 com um estande onde foram feitas outras apresentações e uma performance do artista e sociólogo Diego Melero sobre o sistema econômico de solidariedade e afeto ensaiado por ambos os projetos. Eles voltaram a ter presença no evento do mercado de arte contemporânea – que, como já mencionamos, é o mais relevante que acontece em Buenos Aires – também na edição de 2022. Em outubro de 2023, o projeto fez parte de “Manzana en flor. Kermes de performance”, um encontro performativo organizado pelo Complejo Histórico Cultural de la Manzana de las Luces, na época subordinado ao Ministério da Cultura Nacional, localizado no centro histórico de Buenos Aires. Cinco dos artistas que se beneficiaram do “Fondo Fluido” participaram de uma curadoria de Cecilia Garabaglia.

Mais recentemente, o “Fondo Fluido” foi relançado, anunciando:

um tempo e um espaço de reflexão para recuperar experiências e ferramentas de práticas econômicas alternativas à hegemônica, global e capitalista. Esse exercício de memória e pensamento crítico tem como objetivo criar, a partir de nossa realidade e experiência, outro futuro possível. [...] De acordo com o dicionário... fundo é uma riqueza ou conjunto de bens que uma pessoa ou comunidade possui e, em economia, fluido é definido como um fator econômico fácil de manejar.^{17.)}

^{16.)} Disponível em: https://youtu.be/dnz_F_hZafk, acessado em 8 de junho de 2022.

^{17.)} Publicado no IG @fondofluido, acessado em 26 de março de 2024, s/p.

Esse projeto lançado pela comunidade artística confronta a matriz individualista desse modelo com o estímulo à reflexão: Que mundos possíveis podemos construir a partir de uma economia solidária?, com a intenção de repensar um mercado que possa abarcar outro tipo de transação, com a introdução de valores que não sejam apenas econômicos. Como aponta Marina de Caro, trata-se, em última análise, de “gerar um mercado em que o valor da solidariedade também seja avaliado quando se trata da circulação da venda e compra de obras”. É evidente que as motivações desses fundos estão nos antípodas dos fundos de lavagem de dinheiro que atravessam alguns espaços da economia da arte contemporânea .

7. A arte como salvaguarda

A divulgação de casos como os reunidos nestas páginas reforça a ideia de que a arte pode ser considerada tanto um ativo econômico quanto um ativador de economias, talvez em pequena escala, mas eficaz para os meios de subsistência escolhidos pelos artistas. A arte como uma salvaguarda social contra a política sufocante da individualização do capital. É por isso que discutir o estado crítico do mercado de arte argentino implica colocar dois sentidos em movimento: crítico por causa de suas crises evidentes e recorrentes, mas também por causa das plataformas de criticidade que esses artistas propõem com seus diversos projetos. Em última análise, trata-se de alimentar as possibilidades de criar outros valores e permitir o potencial para a invenção de economias menos elitistas e mais solidárias que se afastem dos modelos predatórios, acumulativos e desiguais que ameaçam o mundo – dentro e fora da arte – que habitamos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldama, C. P. (2021). *El valor del arte: Entre el museo y el mercado: La colección Costantini y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de San Martín]. Repositorio Institucional UNSAM. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1747>
- Berardi, F. (2019). *Futurabilidad: La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Caja Negra.
- Berardi, F. (2020). *El umbral*. Tinta Limón.
- Milberg, A. (2024, May 14). *Eduardo Costantini, en exclusiva: Su visión de la economía y cómo detectar oportunidades en las crisis*. *Forbes Argentina*. Disponível em: <https://www.forbesargentina.com/daily-cover/eduardo-costantini-exclusiva-su-vision-economia-como-detectar-oportunidades-crisis-n52793>
- Chirotarrab, G. (2021). *Promesa y precariedad: Trabajo artístico en Buenos Aires*. *Guadalupe Chirotarrab*. Disponível em: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1837>
- Fisher, M. (2024). *Deseo postcapitalista: Las últimas clases*. Caja Negra.
- González, V. (2006). *Ostinato: El trabajo de artista es socialmente invisible* [Catálogo de exposición]. Estudio Abierto–Antiguo Palacio de Correos.

Ontiveros, D. (2024, May 23). *Participação na Comisión de Cultura de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación Argentina* [Video]. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BAD3SUlm4sY>

Requejo, L. (2023, January 28). *5 corazones de Belleza y Felicidad: Las ceramistas de Fiorito*. Página12. <https://www.pagina12.com.ar/519264-5-corazones-de-belleza-y-felicidad-las-ceramistas-de-fiorito>

Usubiaga, V. (2010). Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en Argentina. In F. Farina & A. Labaké (Eds.), *Poéticas contemporáneas: Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (pp. 63-69). Fondo Nacional de las Artes.

Agradecimentos

O texto contou com a revisão técnica da tradução por Clecius Campos Corrêa.

Viviana Usubiaga.

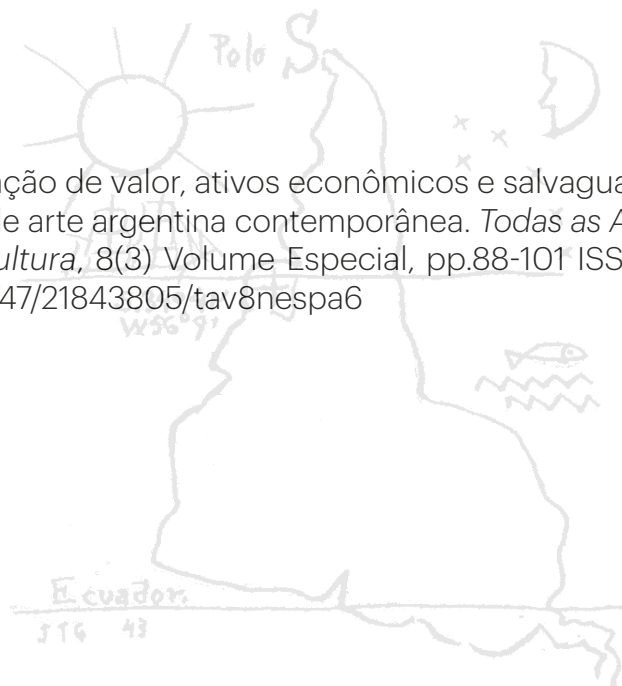
É Doutora em História e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Técnica em conservação de obras de arte pela Universidade Nacional das Artes. Pesquisadora do CONICET no Centro de Pesquisa em Arte e Patrimônio CONICET-Universidade Nacional de San Martín (UNSAM). É professora de graduação na UBA e de pós-graduação na Escola Interdisciplinar de Altos Estudos Sociais da UNSAM. Entre 2019 e 2023, foi Diretora Nacional de Gestão do Patrimônio do Ministério da Cultura da Argentina, delegada junto ao Comitê Argentino do Patrimônio Mundial e ao Comitê Técnico de Museus do Mercosul Cultural. E-mail: vusubiaga@unsam.edu.ar. ORCID: 0009-0009-8055-5260.

Receção: 10/11/2025

Aprovação: 28/12/2025

Citação:

Usubiaga, V. (2025). Criação de valor, ativos econômicos e salvaguarda social nos modelos de intercâmbio de arte argentina contemporânea. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3) Volume Especial, pp.88-101 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8nespa6>



PROYECTO LAB_MUSEOS: DESAFÍOS INSTITUCIONALES, DISCURSIVOS Y PROFESIONALES. BALANCE Y PERSPECTIVAS

PROJECT LAB_MUSEOS: INSTITUTIONAL, DISCURSIVE, AND PROFESSIONAL CHALLENGES. ASSESSMENT AND PERSPECTIVES

PROJET LAB_MUSEOS : DÉFIS INSTITUTIONNELS, DISCURSIFS ET PROFESSIONNELS. BILAN ET PERSPECTIVES

PROJETO LAB_MUSEOS: DESAFIOS INSTITUCIONAIS, DISCURSIVOS E PROFISSIONAIS. BALANCE E PERSPECTIVAS

Raíza Ribeiro Cavalcanti

Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales, Chile

Marisol Facuse Muñoz

Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología, Chile

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo analizar cómo los desafíos identificados por las y los profesionales de museos durante la primera etapa del proyecto LAB_Museos (2020-2021) han sido abordados o bien siguen vigentes hoy, a cinco años de la implantación de este proyecto en terreno, a través de diversas actividades y acciones institucionales. Para ello, centraremos nuestro análisis en los museos de arte participantes de esta primera etapa, con especial atención a dos casos: el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y el Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNCA). Tomando como referencia los Museum Values Frameworks (Davies et al., 2013), así como las prácticas cotidianas institucionales mencionadas por los profesionales participantes en el proyecto. En este diseño se buscó identificar tanto los valores centrales que orientan el discurso y las prácticas profesionales en estas instituciones, como las problemáticas y desafíos considerados cruciales para su avance institucional. El texto busca observar no solo la continuidad y profundización de los elementos identificados como centrales en el proceso de diagnóstico, sino también analizar cómo los marcos de valores organizacionales se han materializado institucionalmente a través de programas y acciones concretas desarrolladas en cada uno de los casos.

Palabras-clave: sociología del arte, nuevas museologías, museología crítica, museos y territorios, museos y feminismo

ABSTRACT: This article aims to analyze how some of the challenges identified by museum professionals during the first stage of the LAB_Museos project (2020–2021) can be traced today, five years later, in various institutional activities and actions. To this end, our analysis focuses on the art museums that participated in this first stage, with particular attention to two cases: the National Museum of Fine Arts (MNBA) and the National Center for Contemporary Art (CNCA). Using the Museum Values Frameworks (Davies et al., 2013) as a reference, as well as the everyday institutional practices identified by the professionals participating in the project, we identify both the core values that guide discourse and professional practices within these institutions, and the issues and challenges considered crucial for their institutional development. In this regard, this text seeks not only to observe the continuity and deepening of the elements identified as central during the diagnostic process, but also to analyze how organizational value frameworks have been institutionally materialized through programs and concrete actions implemented in each institution.

Keywords: sociology of art, new museologies, critical museology, museums and territories, museums and feminism.

RÉSUMÉ: Cet article a pour objectif d'analyser comment certains des défis signalés par les professionnel-le-s des musées lors de la première étape du projet LAB_Museos (2020-2021) peuvent être retracés aujourd'hui, cinq ans plus tard, à travers diverses activités et actions institutionnelles. À cette fin, nous concentrerons notre analyse sur les musées d'art participants à cette première étape, en accordant une attention particulière à deux cas : le Musée National des Beaux-Arts (MNBA) et le Centre National d'Art Contemporain (CNCA). En prenant comme référence les Museum Values Frameworks (Davies et al., 2013), ainsi que les pratiques institutionnelles quotidiennes identifiées par les professionnel-le-s participant au projet, nous identifions à la fois les valeurs centrales qui orientent le discours et les pratiques professionnelles au sein de ces institutions, ainsi que les problématiques et défis considérés comme cruciaux pour leur développement institutionnel. Dans ce contexte, ce texte vise non seulement à observer la continuité et l'approfondissement des éléments identifiés comme centraux lors du processus de diagnostique, mais également à analyser comment les cadres de valeurs organisationnels se sont matérialisés institutionnellement à travers des programmes et des actions concrètes développés dans chaque institution.

Mots-clés: sociologie de l'art, nouvelles muséologies, muséologie critique, musées et territoires, musées et féminisme.

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar de que forma os desafios identificados pelas e pelos profissionais de museus durante a primeira fase do projeto LAB_Museos (2020-2021) foram abordados, ou se continuam ainda hoje atuais, cinco anos após a implementação deste projeto no terreno, através de diversas atividades e ações institucionais. Para isso, centraremos a nossa análise nos museus de arte participantes desta primeira fase, com especial atenção a dois casos: o Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) e o Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNCA). Tomando como referência os Museum Values Frameworks (Davies et al., 2013), bem como as práticas institucionais quotidianas mencionadas pelos profissionais participantes no projeto, procurou-se, neste desenho, identificar tanto os valores centrais que orientam o discurso e as práticas profissionais nestas instituições, como os problemas e desafios considerados cruciais para o seu desenvolvimento institucional. O texto procura observar não só a continuidade e o aprofundamento dos elementos identificados como centrais no processo de diagnóstico, mas também analisar de que modo os quadros de valores organizacionais se materializaram institucionalmente através de programas e ações concretas desenvolvidos em cada um dos casos.

Palavras-chave: sociologia da arte, novas museologias, museologia crítica, museus e territórios, museus e feminismo

1. Introdução

El proyecto LAB_Museos (UCH-1899) partió de un interés científico por analizar la proliferación de debates suscitados en el campo de los museos a partir del proceso de redefinición de largo aliento llevado a cabo por ICOM a través del Comité de Redefinición de Museo. A partir de una metodología de investigación colaborativa (Morissette, 2013), LAB_Museos tuvo como objetivo general analizar cómo los debates suscitados por el proceso de redefinición de museos (cuyo origen se puede rastrear en la emergencia del paradigma de las Nuevas Museologías) han impactado en las prácticas institucionales en Chile.

La primera etapa del proyecto se propuso la creación de un ecosistema de conocimientos entre universidad pública y museos a través de la realización de talleres de diagnóstico y co-creación de seminarios, conversatorios y conferencias que buscaron generar un proceso de reflexión y autorreflexión institucional de los museos durante el período de 2020 a 2021. El momento más importante de la realización de LAB_Museos fueron las reuniones diagnóstico que consistieron en un ejercicio de terapia institucional (Manero, 2018) donde propusimos la construcción colectiva de respuestas a las preguntas: “¿Cuál es el rol social de los museos hoy?” y “¿Cómo queremos que existan los museos en el futuro?”

Los diálogos que se generaron fueron mínimamente dirigidos por el equipo, buscando promover un espacio de análisis (o auto-análisis) institucional donde las/los profesionales de las instituciones fueron protagonistas. Al asumir el rol de analistas de sus propias prácticas, indicando temáticas de interés y puntos críticos para la discusión, las/los profesionales reflexionaron sobre los Museums Values Frames (Davies *et al.*, 2013) organizacionales de sus instituciones y su cotidiano institucional, relacionándolos tanto con el contexto de crisis social y de salud del momento, como con los procesos globales de transformación en el campo de los museos.

En su segunda etapa, el proyecto LAB_Museos buscó expandir su modalidad de trabajo a redes de museos en regiones que enfrentan realidades distintas a la Metropolitana. A partir del proyecto FONDART 631037, convocatoria 2022, dimos inicio al proceso de trabajo con museos de las regiones de Ñuble, Los Ríos y Valparaíso. La metodología se basó en la organización de diversas instancias de diálogo, incluyendo reuniones de diagnóstico de la situación actual de los museos participantes, talleres para trabajadores/as de museos, charlas para público general, además de la producción de contenidos digitales.

En este artículo profundizaremos en el análisis de cómo algunos de los ejes señalados por las y los profesionales de museos, en especial en la primera etapa del proyecto (2020-2021), pueden rastrearse hoy, cinco años después, en nuevas acciones institucionales. Lo anterior busca observar no solo la continuidad y profundización de ciertos elementos identificados como centrales en el proceso de diagnóstico, sino también reconocer eventuales transformaciones en los marcos de valores organizacionales expresados por las/los profesionales.

En este sentido, centraremos nuestro análisis en los museos de arte de la muestra de instituciones participantes de la primera etapa del proyecto, enfatizando especialmente dos casos: el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y el Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNCA). En el primer caso, resulta particularmente relevante la repercusión que han alcanzado acciones institucionales recientes, que evidencian el impacto de sus

exposiciones en la esfera pública. Por su parte, el segundo caso destaca por la realización de acciones territoriales innovadoras dentro de su contexto institucional, las cuales han fortalecido la vinculación del Centro con su entorno cercano y con las comunidades del territorio.

2. Museos y problemáticas contemporáneas: los marcos de valores de los profesionales de museos y su impacto organizacional

Las críticas a la institución-museo durante las décadas de 1960 y 1970 del siglo XX, puso en tensión “el paradigma clásico de la museología” (Chagas, 2007: 2) generando nuevas prácticas en el quehacer museal. En este sentido, el museo es llamado a repensar su rol y su relevancia para las sociedades y comunidades actuando como una institución activa en los procesos de transformación social y desarrollo.

Es un consenso entre los estudiosos del paradigma de la nueva museología que la 9ª Conferencia de ICOM en 1971 titulada “Le musée au service de l’homme, aujourd’hui et demain – le rôle éducatif et culturel du musée”, marcó un giro en las discusiones sobre el rol del museo. De acuerdo con Desvallées (1992) este evento significó el punto de partida internacional de las ideas que más tarde constituyeron las bases para la nueva museología. En esta ocasión, Georges-Henri Rivière – primer director de ICOM (1948-1965) - declaró la intención de desarrollar prácticas museales más abiertas e inclusivas, tornándose uno de los principales referentes de estas nuevas ideas sobre el museo.

En este contexto surge y se amplifica el término Ecomuseos, creado por Hugues de Varine y que consistió en el nodo central de estos debates sobre la relación entre museos y sociedad/comunidad. El término llevó a la comprensión de que el público debería apropiarse de su propio patrimonio y es, por tanto, un concepto clave de la nueva museología, teorizada y testeada empíricamente en esta nueva disciplina. Este concepto aparece posteriormente, ampliado, en el término Museo Integral, surgido durante los debates realizados durante la Mesa Redonda de Santiago de 1972. Esta noción está en la base del modelo de museo reinventado, cuyo énfasis transitario de las colecciones y la idea ilustrada de educación a la participación del colectivo, la identidad cultural, la comunidad. Hoy traduce un modelo o un contra-modelo – concebido como un paradigma en ruptura con la museología clásica. Buscó cambiar el sentido de la palabra «museo» y fue soporte para la reflexión teórica sobre los rasgos esenciales del museo moderno.

Estos debates teóricos están en la base de numerosos nuevos conceptos como sociomuseología, museología crítica, museo participativo, museo situado (Moutinho, 2010; Chagas, 2014, 2018; Simon, 2010; Mensaje, 2014), entre otros. En América Latina la corriente de la Nueva Museología encontró bastante adherencia entre los profesionales. Lo anterior llevó a la creación, a partir de 1990, de nuevas tendencias de museología «sociologizada» a ejemplo de la museología social o sociomuseología, cuyo exponente más conocido localmente es el museólogo brasileño Mário Chagas.

Las ideas de la Nueva Museología llevaron a: 1) la creación de nuevos museos centrados en las comunidades y el territorio y 2) la renovación de museologías locales incluyendo paradigmas de participación a las prácticas museales. Si bien estos nuevos paradigmas no desactivaron del todo el anterior paradigma, hizo emerger una nueva “imaginación museal” (Chagas, 2007: 2) la que constantemente desafía el museo a reflexionar sobre su impacto social y la relación con sus audiencias, públicos y comunidades.

En la última década estos debates han cobrado cada vez más relevancia, lo que se expresó en la creación del “Comité Permanente para la Definición del Museo” (ICOM Define) en el año 2016. Dicha instancia respondió a la necesidad de actualizar la definición hasta entonces existente, considerándola anclada a valores del pasado, por lo que debía ser “historizada, contextualizada, desnaturalizada y descolonizada” (Sandhal in: ICOM, 2019: s/p). Respondiendo a esta necesidad se propuso una nueva definición (ICOM, 2019) según la cual los museos se entendieron como: “espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos (...) capaces de albergar una diversidad de memorias y patrimonios” defendiendo la igualdad de derechos y el acceso al patrimonio para todos los pueblos (Kioto in: ICOM, 2019: s/p). La nueva propuesta, al parecer demasiado vanguardista para algunos/as, no logró suscitar acuerdo entre todos/as los/as representantes nacionales de ICOM, siendo tildada como un manifiesto ideológico (Schope, 2020).

Finalmente, en 2022, se votó la nueva definición en la Convención de Praga. Esta nueva definición, si bien integró algunos elementos nuevos, no implicó una enorme variación con respecto a la vigente hasta entonces:

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos. (ICOM, 2022b: s/p).

El debate suscitado en este momento evidenció la existencia de posiciones políticas e ideológicas divergentes ante la pregunta de “¿Qué es un museo?”, algunas de las cuales enfatizaron su carácter democratizador, polifónico y plural (ICOM, 2022a) en contraposición a otras que buscaron resguardar la especificidad del museo como institución cultural.

Estas divergencias y tensiones se reflejan en la realidad profesional de las/os trabajadoras de museos quienes dialogan en sus contextos institucionales con diferentes perspectivas sobre “qué es” o “qué debería ser” el museo, lidiando tanto con diferentes demandas, sea de la ciudadanía, sea de la institucionalidad cultural, en sus prácticas cotidianas. De acuerdo con Davies (Davies *et al.*, 2013) la gestión de los museos en la actualidad se enfrenta con un contexto de recortes presupuestarios, poca claridad con relación al rol institucional del museo, además de una creciente presión por transparencia y responsabilidad social por parte de estas instituciones. Lo anterior constituye una realidad de demandas contradictorias y a veces paradójicas a las que se enfrentan las y los profesionales de estas instituciones. De acuerdo con los autores:

La gestión nunca es sencilla, y administrar un museo en el contexto actual puede resultar especialmente desafiante. Los recortes recientes en el financiamiento público pueden agravar las dificultades, pero las demandas contradictorias que enfrentan las y los gestores de museos tienen raíces más profundas. Tras décadas de debate, los museos en el mundo occidental siguen sin claridad respecto a sus roles (Cameron 1971; Kotler y Kotler 2000), lo que deriva en que los equipos directivos operen en medio de expectativas poco articuladas (Hooper-Greenhill 1992). Al mismo tiempo, la presión sobre los museos (y otros organismos financiados con fondos públicos) para rendir

cuentas ha aumentado (Holden 2004; MLA 2006; Moore 1995; Morris Hargreaves McIntyre 2007; Scott 2006). Esta situación contribuye a la diversidad de demandas contradictorias y, con frecuencia, paradójicas (Janes 2004) a las que se enfrentan los gestores de museos. (Davies et al, 2013: 345)

Por otro lado, la inserción del paradigma de las nuevas museologías en el campo museal, que implicó un giro pedagógico y social del museo, trajo consigo igualmente una demanda de otros profesionales y funciones especializadas. De acuerdo Mairesse:

A lo largo del siglo XX, conforme se consolidó el papel pedagógico del museo, se desarrollaron servicios educativos y salieron a la palestra nuevas categorías de personal: guías, conferencistas, educadores, mediadores, por no hablar de los servicios de análisis del público. (Mairesse, 2013: 21)

Estas transformaciones discursivas, prácticas y profesionales en el ámbito de los museos, vino acompañada de cambios en lo que Davies et al denominan como el Marco de Valores de los Museos (Museums Values Framework). Desde esta perspectiva, los autores plantean que los cambios producidos en el campo de la museología en las últimas décadas implicó igualmente un cambio en la cultura organizacional de los museos, insertando en esta otro conjunto de valores que a veces son contradictorios entre sí. Para los autores “Los valores ayudan a explicar algunos de los debates más conocidos y fundamentales en torno a los museos —por ejemplo, si estos deben ser templos para objetos preciados o foros para el debate social (Cameron, 1971), o si deben impulsar el cambio social o dejarse guiar por el público (Janes, 2004; O’Neill, 2006)” (Davies et al, 2013: 346).

En este sentido, podemos observar cómo el encuentro de diferentes paradigmas y marco de valores sobre el museo se hace evidente en las prácticas museales en Chile, cuando las limitaciones presupuestarias, la falta de personal calificado y las distintas visiones sobre el patrimonio y la institución inciden directamente en la programación y en las actividades realizadas. En lo que respecta al financiamiento (o a su ausencia), tal como señalamos en una publicación anterior (Facuse & Cavalcanti, 2024), las dificultades presupuestarias impactan en diversas áreas y funciones: desde la programación hasta el sector educativo y el de colecciones. Esta situación agrava la precariedad laboral, en la medida en que genera escenarios de impasse en los que las y los trabajadores de estas instituciones se ven obligados a buscar alternativas de patrocinio para cumplir adecuadamente con sus tareas, a tercerizar funciones centrales para el funcionamiento institucional o a asumir dobles roles y responsabilidades para las cuales no siempre están plenamente calificados, por ejemplo, en labores propias de la gestión cultural, educación o mediación.

Por otra parte, tal como hemos observado (Facuse & Cavalcanti, 2024), si bien la creciente importancia otorgada al público constituye un giro inevitable para la museología, ya sea desde la perspectiva de la democratización cultural o desde un enfoque más gerencial de los museos, esta preocupación no siempre se traduce en un fortalecimiento de las unidades de mediación o educación. En consecuencia, el trabajo en este ámbito es, en gran medida, el más afectado por la precariedad laboral y la invisibilidad institucional, casi siempre dependiente de los servicios voluntarios de los museos, como lo destacan los trabajos de Susan Ashley (2016), Cintia Silva (2017) y Carolin Sudkamp (2021).

En el marco del proyecto LAB_Museos, a parte de las dificultades transversales indicadas anteriormente, constatamos una serie de preocupaciones y desafíos identificados por profesionales de museos más directamente relacionados con el Marco de Valores de los Museos presente en las instituciones. El proceso de diagnóstico y de autorreflexión realizada durante el proyecto evidenció el “conjunto de valores en los niveles individual, grupal y organizacional” (Davies et al, 2013: 345) presente en los equipos, tanto individual como colectivamente, que permitió visualizar y analizar los contextos institucionales en su nivel organizacional.

En este contexto, con el fin de comprender con mayor profundidad las diferentes perspectivas y valores identificados, nos parece una herramienta útil de análisis aplicar el Marco de Valores de los Museos, tal como lo definen Davies *et al.* (2013: 345):

El Marco de Valores de los Museos (MVF, por sus siglas en inglés) se presenta como una herramienta para analizar y comprender un conjunto de valores en los niveles individual, grupal y organizacional. El MVF es una versión adaptada del Marco de Valores en Competencia (CVF) (Quinn y Rohrbaugh 1981) y fue desarrollado para una investigación específica destinada a analizar los patrones de coproducción presentes en la realización de exposiciones (Davies 2011).

A partir de lo anterior, fue posible constatar que uno de los valores más destacados por las/los profesionales se relaciona a la idea de museo como foro de debate social, o sea, el museo con incidencia social. Al interior de este Marco de Valores de tendencia democrática y participativa, se identificaron problemáticas diversas: dificultad de definir las comunidades de los museos y desarrollar procesos de vinculación territorial; la existencia de conflictos internos, donde se confrontaban valores divergentes sobre qué debe ser el museo dentro de una misma institución; y la necesidad de deconstruir el legado decimonónico y masculinista que aún permanece en estas instituciones. En el proceso de sistematización de los talleres diagnóstico organizamos estas problemáticas en diversos ejes definidos a partir de los temas más discutidos, de los cuales destacamos: 1) Desafíos Organizacionales; 2) Museos y Comunidades y 3) Museos y decolonialidad.

La identificación de estas problemáticas a partir de un determinado Marco de Valores del Museo es importante para observar cómo esto se puede traducir en acciones, actividades con potencial de producir impactos a nivel organizacional en estas instituciones. En este sentido, a cinco años de la realización de este diagnóstico, buscaremos pesquisar qué acciones han realizado las instituciones participantes de la primera etapa del proyecto (2020-2021) relacionados con los ejes mencionados más arriba. En consecuencia analizaremos de qué manera los retos identificados por las/os profesionales se tradujeron en acciones institucionales concretas desplegadas en el último período.

3. Museos en Santiago: ¿qué pasa en las instituciones en la actualidad?

3.1 Museo Nacional de Bellas Artes

De todas las instituciones participantes en la primera etapa del proyecto LAB_Museos, el Museo de Bellas Artes es la que más destaca por la serie de transformaciones que ha impulsado en sus discursos y prácticas institucionales en los últimos años. Estos cambios

son coherentes con el Marco de Valores del Museo (a partir de ahora MVF, por su sigla en inglés) identificado durante el diagnóstico, poniendo especial atención en la reflexión sobre el carácter decimonónico, elitista y patriarcal de esta institución. El cambio de guión de la exposición permanente realizado en 2024 fue un ejemplo elocuente de este giro hacia la instalación de una museología crítica en la institución, insertando reflexiones profundas sobre las jerarquías artísticas o el rol de las mujeres en la historia artística nacional, lo que ha implicado importantes desafíos en la esfera pública.

Comenzaremos por destacar la nueva exposición permanente titulada “Luchas por el arte. Mapa de relaciones y disputas por la hegemonía del arte (1843-1933)” la cual provocó una nutrida controversia en la prensa local que se prolongó durante varios meses. Estas polémicas son un ejemplo vivo de lo que afirmamos anteriormente con relación al conflicto de los MVF, en este caso, acerca de las instituciones del arte: las museologías puestas en escena, confrontando visiones más decimonónicas del arte con concepciones más críticas y contemporáneas del museo que presentan la historia del arte y de las instituciones culturales desde perspectivas feministas y decoloniales.

La polémica se constituyó a partir de una serie de críticas que a través de medios de prensa hegemónicos atacaron desde el aspecto museográfico y curatorial de la exposición hasta derivar en cuestionamientos a la gestión y programación del museo, y en acusaciones de un supuesto adoctrinamiento por parte de la administración de la directora Varinia Brodsky. Las acusaciones partieron de las críticas que apuntaban a cuestiones como la disposición de las obras, el retiro de los marcos y el material de las cédulas de la exposición, en ruptura con el canon más tradicional de las exposiciones de obras. En seguida, se criticó la intención de las curadoras de cuestionar la historiografía clásica y proponer esta búsqueda de nuevo relato curatorial (Mori, 2024; Tamblay, 2024; Cereceda, 2024; Ramírez, 2024).

Finalmente, se llegó incluso a acusar al museo de adoctrinamiento, extendiendo las críticas al área educativa. El ejemplo más ilustrativo de esta polémica provino de la subdirectora de la sección Artes y Letras del diario local El Mercurio, reconocidamente conservador, quien, tras participar en una visita guiada a la exposición, publicó una columna cuestionando el guión de la mediadora que condujo la actividad. En sus palabras:

Este es el museo, políticamente hablando. Históricamente es un museo racista, clasista y machista”, es una de las frases finales de esta “bienvenida” al museo (...). Y me pregunto, con pena, si será necesario recibir a los visitantes del MNBA entre los cuales hay muchos niños y jóvenes con una perspectiva tan divisiva y política. Cada uno es libre de forjar sus opiniones, pero cuesta comprender, en un museo nacional, un mensaje con muy poca información sobre el contexto histórico y con escaso aprecio por quienes nos precedieron y lograron levantar, con esfuerzo, este espacio para la cultura (...). No sigamos alimentando, desde el Estado y desde nuestras instituciones culturales, visiones refundacionales y polarizadas que dejaron al país al borde del abismo. No más, por favor. (Irrázabal, 2024: s/p).

Todo el debate suscitado en torno a la exposición “Luchas por el Arte” es bastante elocuente con relación a los conflictos en los marcos de valores sobre qué es o qué debería ser un museo público de carácter nacional para los distintos grupos sociales. La polémica nos permite observar que detrás de los cuestionamientos a la museografía y la curaduría considerada como “revisionista” de la muestra, subyace la preocupación y el rechazo a que

el MNBA se aleje de una concepción decimonónica de museo (Tamblay, 2024; Ramírez, 2024; Irarrázabal, 2024), para que se convierta en un espacio neutro y aparentemente despolitizado, distante de los conflictos sociales. El museo así aparece como una institución transparente, sin ideología ni discurso, abocado a su rol de educación de las nuevas generaciones que deben socializarse sin mayores cuestionamientos en base a las grandes obras constituidas como tales por los sectores oligárquicos de la sociedad.

Lo anterior se conecta a la creciente influencia política de sectores conservadores de la sociedad chilena, que han utilizado las protestas de octubre de 2019 como arma política contra sectores progresistas, acusándolos de divisionistas y acuñando nociones como el octubrismo o el estallido delincencial para asimilar la revuelta a acciones violentas y destituyentes. Es así que uno de los principales museos nacionales se volvió un territorio en disputa para instaurar una narrativa de nación unificada y controlada por las élites. Estas controversias motivaron la promoción de valores a partir de los cuales los museos nacionales son entendidos como instituciones que reproducen imaginarios de nación decimonónicos, lejanos a todo tipo de conflictos y cuestionamientos de relaciones de poder de género, clase social o raza. En la polémica sobre la exposición “Luchas por el Arte” se acude a la oposición civilización/barbarie para situar las museologías críticas del lado del octubrismo¹⁾, invalidando toda posibilidad de reinterpretar la historia del arte, así como las bases del orden social colonial y patriarcal que la subyacen. Así, a los discursos y acciones críticas propios de las museologías decoloniales o feministas, se contraponen un imaginario del orden, el universalismo y la neutralidad del arte, una aparente armonía sostenida por las clases dominantes en que las jerarquías sociales y las desigualdades suelen ser borradas.

Lo anterior se pudo observar igualmente a partir de una polémica posterior suscitada, esta vez, por la exposición “Janet Toro: Intimidad radical. Desbordamientos y Gestos” de la artista chilena Janet Toro, con curaduría de Cecilia Fajardo-Hill. La exposición se inauguró el 16 de mayo de 2025 y a los pocos días ya ocupaba los titulares de los periódicos locales tras acusaciones públicas realizadas por diputados del partido Republicanos, uno de los representantes más elocuentes de la extrema-derecha en Chile.

En este caso específico, la polémica se centró en las dos banderas de Chile que fueron intervenidas en performances realizadas durante el período del estallido social por la artista Janet Toro que son exhibidas en la muestra. En la performance, la artista recorta la estrella a una bandera chilena e interviene con rayas rojas a una segunda. La obra se titula “La Bandera en los tiempos de la indignación I y II” y es una clara representación de las críticas al carácter neoliberal, opresivo y colonial del Estado de Chile que se produjo en el contexto de las protestas en ese momento.

¹⁾ El período de protestas masivas que se produjo en Chile durante el período de 18 de octubre de 2019 hasta fines de enero de 2020 quedó conocido como Estallido Social. Las protestas generaron una crítica generalizada al modelo neoliberal del país y provocaron el proceso de nueva constitución que finalmente cerró en 2022 con el rechazo a la propuesta de constitución impulsada por la derecha tras varios años de debates e idas y venidas del proceso. La extrema derecha ha impulsado una campaña de odio hacia la memoria de las protestas, impulsando términos peyorativos para referirse a este período como octubrista y octubrismo.



Figura 1: “La Bandera en los tiempos de la indignación I y II” (2019), Janet Toro

Fuente: foto Ezio Mosciatti. Publicada en Bío Bío Chile en 25 de mayo de 2025²⁾.

El caso llegó a generar una acusación al Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, oficiada por el diputado Cristián Arraya (Republicanos) quien expresó una “profunda indignación con la obra” (Retamal, 2025: s/p). Lo anterior generó una serie de otras críticas y hasta protestas en el frontis del museo, obligando la institución a emitir un comunicado oficial el 27 de mayo de 2025, o sea, a una semana de inaugurada la exposición. En el comunicado, la institución expresa:

Ante las recientes manifestaciones en torno a la obra de la artista Janet Toro, incluida en la exposición "Intimidación radical. Desbordamientos y gestos", el Museo Nacional de Bellas Artes reafirma su compromiso con una cultura democrática, tolerante y abierta a la reflexión. Esta exposición forma parte de una línea de programación de exposiciones y actividades, que promueve la valoración del trabajo de destacadas artistas chilenas y que busca contribuir, desde el arte, a una comprensión más profunda de nuestra historia, nuestras

²⁾<https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2025/05/25/janet-toro-la-bandera-en-tiempos-de-la-indignacion-y-el-peligro-de-un-entartete-kunst.shtml>

memorias y nuestras identidades. Como museo público, nuestro rol es garantizar un espacio inclusivo, donde todas las chilenas y chilenos puedan encontrarse con el arte y con las múltiples expresiones que lo conforman. El arte contemporáneo, en sus diversos lenguajes, abre preguntas y miradas que enriquecen el debate cultural, siempre dentro de la tolerancia, la diversidad y la vocación pública que nos guía. El Museo Nacional de Bellas Artes seguirá cumpliendo su misión de resguardar el patrimonio, promover el acceso a la cultura, y facilitar un diálogo amplio entre el arte, la ciudadanía y el país que construimos colectivamente. (MNBA, 2025: s/p).

En esta declaración, se puede observar que el museo afirma un compromiso institucional con la ampliación de la diversidad, de acuerdo con el MVF democrático observado durante la realización del LAB_Museos. Ese compromiso indica igualmente promover y valorar la obra de artistas chilenas, compromiso que el museo ha cumplido a través de la realización de una serie de exposiciones de artistas mujeres con poca o ninguna visibilidad en la historia del arte local, a ejemplo de la muestra *Volver a Nombrar*, de Eugenia Vargas-Pereira. En el texto, es importante destacar que el museo sostiene su perspectiva crítica y democrática frente a las críticas que buscan instrumentalizar la indignación social contra agendas sociales igualitarias, asociando toda y cualquier manifestación crítica a la idea de “octubrismo”, en el intuito de asociar el criticismo con una noción de ataque a los símbolos patrios que buscan promover la separación de la sociedad y el caos.

3.2 Centro Nacional de Arte Contemporáneo

Por otro lado, el Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNAC), quienes en el momento de realización del LAB_Museos expresaron una preocupación por impulsar procesos colaborativos en vínculo con el territorio, de acuerdo con el MVF democrático identificado, han realizado igualmente acciones que buscan atender a esta problemática/cuestión mencionada en el proceso diagnóstico. En este sentido, el Centro ha realizado una serie de exposiciones que promueven el trabajo de mujeres, el arte feminista y la reflexión crítica sobre el golpe de estado o el movimiento estudiantil, acompañado siempre de un trabajo de mediación que en diversas ocasiones ha incluido voces de distintas comunidades a las exposiciones.

Un ejemplo interesante de este proceso de ampliación de voces en la construcción de exposiciones ocurrió durante la muestra “Polvo de Gallina Negra” (2022) que presentó el trabajo de este que fue el primer grupo feminista de México formado por Mónica Mayer y Maris Bustamante, con curaduría de Julia Antivilo Peña (Chile) y María Laura Rosa (Argentina). Durante la muestra, que fue pensada desde una perspectiva de interacción permanente, las curadoras propusieron la activación de diversos trabajos producidos por el colectivo Polvo de Gallina Negra, manteniendo tanto la perspectiva político-activista de las obras, como abriendo el espacio para la presencia de otras voces en la exposición. Una acción interesante fue el trabajo “Tendedero” (1978) que se realizó a través de una dinámica de taller donde las participantes fueron invitadas a crear tarjetas con las problemáticas que afectan las mujeres en Chile en la actualidad las que fueron posteriormente exhibidas en la exposición.

Aún el contexto de esta exposición, surgió el proyecto “Archiva - Obras maestras del arte feminista en Chile”, también conocido como Archiva Chilena. Tal como analizamos en otra contribución (Cavalcanti & Facuse, 2023) esta acción deriva del trabajo realizado por Mónica Mayer denominado “Archiva Archiva: Obras maestras del arte feminista en México” (2014), un archivo con fichas catalográficas de 76 artistas feministas mexicanas, organizadas por Mayer. A partir de la activación chilena de este trabajo, propuesta por Mónica Mayer y las curadoras, fueron convocadas artistas, investigadoras y colectivas para registrar la obra (o las obras) de una artista feminista chilena. Como resultado, la Archiva Chilena documentó 68 obras de 57 artistas chilenas generando un archivo de “obras maestras” feministas.



Figura 2: CNCA, Archiva Chilena: Obras maestras del arte feminista en Chile, 2022

Fuente: Acervo del CNAC

Las fichas producidas por las participantes del proyecto ocuparon una caja de archivo que quedó en exhibición durante la exposición y en la actualidad se encuentran en el Centro de Documentación del Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CEDOC), constituyendo en la actualidad en un material de registro e investigación sobre artistas chilenas de gran importancia. La creación de este archivo y su presencia física en el museo representa una apertura simbólica de la institución para un principio organizador distinto al patriarcal que reside en la estructura fundamental de la institución museo, materializando lo que Griselda Pollock (2003) denominó como “Museo Femista Virtual”. Tal como afirmamos en otra oportunidad:

El mismo nombre del proyecto, Archiva, es en sí una confrontación al poder consignador de casi todo archivo: el principio patriarcal. Al hacerlo, inaugura un nuevo principio archivador, basado en la alteridad y en la diferencia, produciendo, con este gesto, una nueva archiviología al interior del archivo de la historia del arte y sus instituciones. Este nuevo poder consignador basado en la diversidad puede ser capaz de destruir (o reorganizar) las políticas de definición de la historia del arte y la clasificación de sus objetos. Es a partir de la movilización de estos sentidos que la Archiva Chilena y sus imágenes potencian un Museo Virtual Feminista (Pollock, 2003) al interior del CNAC. (Cavalcanti & Facuse, 2023: 8).

Más recientemente, siguiendo esta línea de apertura institucional a la inclusión de otras voces y comunidades, el CNAC realizó “...pensar por una misma. En voz alta” una exposición con obras de 40 artistas, de distintas generaciones, pertenecientes a la Colección de Arte Contemporáneo del Ministerio de las Artes y las Culturas. De acuerdo con el texto institucional, “la muestra busca dar visibilidad a las artistas mujeres, cuyas voces han sido históricamente marginadas, para construir un puente entre el arte contemporáneo y la ciudadanía” (CNCA, 2025: s/p). En este contexto, se propuso un programa público que destaca por incluir el aspecto comunitario y territorial, inédito en la institución.

A partir de esta experiencia nació el Laboratorio de Experiencias (LAB_E) propuesta de acción que trabajó a partir de la exposición, con la participación de agrupaciones, organizaciones y colectivas del sector de Cerrillos, donde está ubicado el CNAC. El proyecto se trató de una propuesta de trabajo colaborativo como parte de la exposición “... Pensar por una Misma”. Fueron convocadas diversas colectivas y agrupaciones de la comuna de Cerrillos y alrededores para participar en esta acción: Colectiva Domo Witral Warriache, Colectiva Feminista Cerrilleras Autoconvocadas, Agrupación de Derechos Humanos de Cerrillos y Colectivo Nichoecológico.

De acuerdo con Soledad Novoa, directora de la institución, el objetivo de esta acción fue permitir a las agrupaciones una aproximación real a las prácticas artísticas “promoviendo el acceso al arte y sus manifestaciones, generando un espacio de encuentro” (CNCA, 2025: 7). En este sentido, Novoa enfatiza el carácter inédito de la acción que promueve por primera vez una participación activa de las comunidades y el territorio de Cerrillos esta exposición es distinta, materializando acciones territoriales indicadas como un reto o problemática durante LAB_Museos. En sus palabras, esta muestra se destaca “ya que no sólo visibiliza a las creadoras, sino también estamos creando un espacio donde el arte y la comunidad se encuentran, se nutren mutuamente y generan nuevas formas de conocimiento y expresión” (CNAC, 2025: 7).

En este sentido, se habilitó el segundo piso del museo para que las colectivas y agrupaciones participantes activaran con conversatorios, talleres y exhibición de obras locales. El resultado de esta experiencia se materializó en el fanzine “Material Realmente Interesante” generado colaborativamente entre las agrupaciones y colectivas participantes y el Área de Programas Públicos del CNAC.



Figura 3: CNCA, Material Realmente Interesante. Pensar por una Misma en Voz Alta, 2025

Fuente: Acervo del CNAC.

Según el texto publicado en el fanzine “Este laboratorio de experiencias es un ejercicio de intercambio, reconocimiento, diálogo y reflexión, que invita a mirar las prácticas de estas organizaciones desde el arte y sus propias experiencias” (CNAC, 2025: s/p). La realización de esta exposición y del LAB_E constituye una evidencia significativa de cómo los discursos y marcos de valores trabajados en torno a las problemáticas identificadas durante las reflexiones del LAB_Museos han sido materializada en acciones concretas que generan impactos institucionales, tales como la apertura hacia una participación comunitaria activa en el marco de una exposición.

Conclusiones

En este artículo propusimos un ejercicio de reflexión a partir de los MVF identificados durante el proceso de diagnóstico del LAB_Museos. El objetivo fue observar cómo estos no solo expresan el marco de valores desde el cual actúan las y los profesionales, sino que también demostrar de qué manera estos constituyen una orientación organizacional que se materializa en acciones y actividades concretas en las instituciones.

A pesar de dificultades económicas que precarizan las labores profesionales, en especial en el sector educativo, como mencionamos anteriormente, y de los conflictos políticos derivados de las acciones críticas impulsadas por las instituciones, estas instituciones lograron promover acciones que materializan organizacionalmente valores relacionados con los museos como espacios de diálogo, democráticos e inclusivos. Este marco de valores, derivados del paradigma de las nuevas museologías y perspectivas como las museologías críticas, reconoce a las comunidades como poseedoras de saberes legítimos y valiosos que pueden enriquecer tanto la investigación como la interpretación de las colecciones. Lo anterior supone abrirse y visibilizar otras epistemologías en los museos que no solo diversifican sus narrativas, sino que también legitiman la pluralidad cultural y fomentan la participación activa de distintas actorías sociales.

Las acciones revisadas en este artículo, demuestran, finalmente, cómo los museos pueden convertirse en plataformas de reflexión crítica y de acción transformadora frente a los desafíos contemporáneos, en la medida que impulsan debates sobre la desigualdad, el feminismo, la participación comunitaria y la pluralidad, visibilizando estos debates en la esfera pública nacional. A partir de estas acciones, se ejerce la perspectiva de responsabilidad social del museo, en la medida que se convierten en espacios de diálogo donde confluyen saberes académicos, comunitarios y artísticos, favoreciendo la co-construcción de conocimientos y la discusión pública sobre la cultura como espacio de transformación social.

Finalmente, consideramos central el análisis de estas (y otras) actividades realizadas por las instituciones porque es a través de sus programas, exposiciones y redes de colaboración que los museos ejercen su capacidad de visibilizar y debatir problemáticas urgentes —como la crisis climática, los riesgos actuales de la democracia o la violencia de género— proponiendo narrativas que promuevan futuros posibles basados en la solidaridad, la justicia social y la sostenibilidad. En la medida que los museos, como instituciones de la cultura, logran materializar sus marcos de valores relacionados a un museo socialmente responsable y territorialmente situado, se convierten igualmente en espacios de imaginación colectiva que contribuyen a generar una conciencia pública más comprometida con la construcción de sociedades inclusivas y resilientes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ashley, S. L. T. (2016). Museum volunteers: Between precarious labour and democratic knowledge community. In J. Paquette (Ed.), *Cultural policy, work and identity: The creation, renewal and negotiation of professional subjectivities* (pp. 187-201). Routledge.
- Cavalcanti, R. R., & Facuse Muñoz, M. (2023). Archiva chilena: Prácticas de representación y cultura visual feminista en las instituciones del arte contemporáneo. *Revista de Antropología Visual*, 31, 1-17.
- Centro Nacional de Arte Contemporáneo. (2022, 8 de enero). *Polvo de Gallina Negra. Mal de ojo y otras recetas feministas llega al Centro Nacional de Arte Contemporáneo en enero*. <http://centronacionaldearte.cl/noticias/polvo-de-gallina-negra-mal-de-ojo-y-otras-recetas-feministas-llega-al-centro-nacional-de-arte-contemporaneo-en-enero/>
- Centro de Documentación del Centro Nacional de Arte Contemporáneo. (2022). *Archiva: Obras maestras del arte feminista en Chile*. Centro Nacional de Arte Contemporáneo.
- Centro Nacional de Arte Contemporáneo. (2025, 25 de marzo). *Se inaugura la primera muestra del año con 40 obras de mujeres artistas de diversas generaciones*. <https://centronacionaldearte.cultura.gob.cl/exposicion-pensar-por-una-misma-en-voz-alta-abre-la-programacion-2025-del-cnac/>
- Centro Nacional de Arte Contemporáneo. (2025). *Material realmente interesante: Material educativo elaborado en el contexto de la exposición "...pensar por una misma. En voz alta"*, 29 de marzo al 27 de julio de 2025 [Material educativo]. Centro Nacional de Arte Contemporáneo.
- Cereceda, S. (2024, 25 de julio). *No es común exponer obras a medias: Expertos entran al debate por polémica en muestra del Museo de Bellas Artes*. Emol.cl. <https://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2024/07/25/1137660/polemica-obras-museo-bellas-artes.html>
- Chagas, M. (2007). La radiante aventura de los museos. In *IX Seminario sobre Patrimonio Cultural: Museos en obra* (pp. 1-17). Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Chagas, M., Assunção, P., & Glas, T. (2014). Museologia social em movimento. *Revista Cadernos do CEOM*, 27(41), 429-436.
- Chagas, M., Primo, J., Assunção, P., & Storino, C. (2018). A museologia e a construção de sua dimensão social: Olhares e caminhos. *Cadernos de Sociomuseologia*, 55(11), 73-102. <https://doi.org/10.36572/csm.2018.vol.55.03>
- Davies, S. M., Paton, R., & O'Sullivan, T. J. (2013). The museum values framework: A framework for understanding organisational culture in museums. *Museum Management and Curatorship*, 28(4), 345-361.
- Desvallées, A. (1992). *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vols. 1-2). W. Éditions/MNÉS.

- Facuse Muñoz, M., & Ribeiro Cavalcanti, R. (2024). The museum as a laboratory: An approach to the experience of public museums in Chile. *Social Sciences*, 13(2), Article 90.
- ICOM. (2019, septiembre). *New museum definition. Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP), Extraordinary General Assembly (EGA)*. <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>
- ICOM. (2022a). *El Consejo Consultivo de ICOM selecciona la propuesta de definición de museo que se votará en Praga*. Consejo Internacional de Museos. <https://icom.museum/es/news/el-consejo-consultivo-del-icom-selecciona-la-propuesta-de-definicion-de-museo-que-se-votara-en-praga/>
- ICOM. (2022b). *Definición de museo*. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Irarrázabal, E. (2024, 6 de agosto). *Un museo clasista, racista y machista*. El Mercurio.
- Mairesse, F. (2013). *El museo híbrido*. Ariel.
- Manero, R. B. (2018). El concepto de analizador en el socioanálisis. *Revista Tramas*, 48, 113-140.
- Message, K. (2014). *Museums and social activism: Engaged protest*. Routledge.
- Mori, M. (2024, 23 de julio). *Carta al director: Denigración de obras en Bellas Artes*. El Mercurio.
- Morrisette, J. (2013). Recherche-action et recherche collaborative: Quel rapport aux savoirs et à la production de savoirs? *Nouvelles pratiques sociales*, 25(2), 35-49.
- Mosciatti, E. (2025, 25 de mayo). *Janet Toro, "La bandera en tiempos de la indignación" y el peligro de un "Entartete Kunst"*. BioBioChile. <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2025/05/25/janet-toro-la-bandera-en-tiempos-de-la-indignacion-y-el-peligro-de-un-entartete-kunst.shtml>
- Museo Nacional de Bellas Artes. (2025, 27 de mayo). *Declaración sobre exposición de la artista Janet Toro*. <https://www.mnba.gob.cl/noticias/declaracion-sobre-exposicion-de-la-artista-janet-toro>
- Pollock, G. (2003). *Encuentros en el museo feminista virtual: Tiempo, espacio y el archivo*. Cátedra.
- Ramírez, M. S. (2024a, 24 de abril). *El caso de los cuadros sin marcos del Museo Nacional de Bellas Artes*. El Mercurio.
- Retamal, F. (2025, 28 de mayo). *Las voces que defienden la polémica intervención a la bandera chilena en una muestra del Museo de Bellas Artes*. La Tercera. <https://www.latercera.com/culto/noticia/las-vozes-que-defienden-la-polemica-intervencion-a-la-bandera-chilena-en-una-muestra-del-museo-de-bellas-artes/>

Schope, B. (2020). *International Council of Museums faces severe crisis*. CoinsWeekly. <https://coinsweekly.com/international-council-of-museums-faces-severe-crisis/>

Silva, C. M. (2017). *Mediador cultural: Profissionalização e precarização das condições de trabalho* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes].

Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.

Südkamp, C. M. (2021). *Personal sacrifice for the public good: Precarious work at the museum* [PhD dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill]. Carolina Digital Repository. <https://doi.org/10.17615/f19v-c271>

Tamblay, M. E. (2024, 24 de julio). *Carta al director: Una experiencia decepcionante*. El Mercurio.

Raíza Ribeiro Cavalcanti.

É Doutora em Sociologia (Universidade Federal de Pernambuco), Mestre em Sociologia (Universidade Federal de Pernambuco), Cientista Social (Universidade Federal de Pernambuco) e Jornalista (Universidade Católica de Pernambuco). Professora Assistente no Departamento de Artes Visuais da Faculdade de Letras da Universidade do Chile. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Criação em Políticas e Gestão Cultural (Faculdade de Letras/Universidade do Chile). Pesquisadora do Núcleo de Sociologia da Arte e Práticas Culturais (Faculdade de Ciências Sociais/Universidade do Chile). E-mail: raiza.ribeiro@uchile.cl. ORCID: 0000-0002-7679-405X

Marisol Facuse Muñoz.

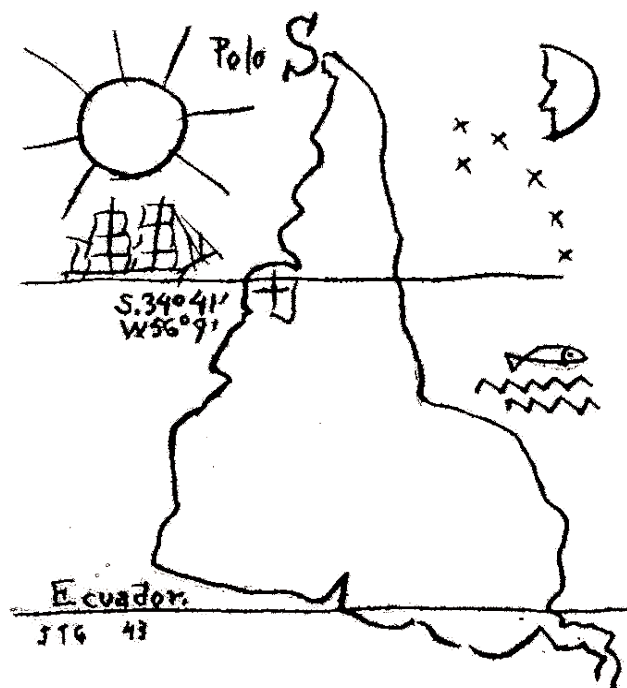
É Doutora em Sociologia da Arte e da Cultura (Université Pierre Mendès-France, Grenoble II), Mestre em Sociologia da Arte e do Imaginário (Université Grenoble Alpes), Mestre em Filosofia (Universidad de Concepción), Bacharel em Sociologia (Universidad de Concepción). Professora Associada do Departamento de Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade do Chile e Coordenadora do Centro de Sociologia da Arte e das Práticas Culturais. Coordenou o Grupo de Trabalho em Sociologia da Arte e da Cultura da Associação Latino-Americana de Sociologia (ALAS) e o grupo de Sociologia da Arte do Congresso Chileno de Sociologia. E-mail: marisolfacuse@uchile.cl. ORCID: 0000-0001-6355-2396

Receção: 10/11/2025

Aprovação: 28/12/2025

Citação:

Cavalcanti, R. R. & Muñoz, M. F. (2025). Proyecto LAB_Museos: desafíos institucionales, discursivos y profesionales. Balance y perspectivas. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3) Volume Especial, pp. 102-118 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8nespa7>



PERSPECTIVAS NEGRAS PARA A SOCIOLOGIA DA ARTE BRASILEIRA: A EXPOSIÇÃO AFRO-BRASILIDADE E A ATUALIDADE DE GUERREIRO RAMOS

BLACK PERSPECTIVES FOR THE SOCIOLOGY OF BRAZILIAN ART: THE AFRO-BRASILIDADE EXHIBITION AND THE RELEVANCE OF GUERREIRO RAMOS

PERSPECTIVES NOIRES POUR LA SOCIOLOGIE DE L'ART BRÉSILIEN: L'EXPOSITION AFRO-BRASILIDADE ET L'ACTUALITÉ DE GUERREIRO RAMOS

PERSPECTIVAS NEGRAS PARA LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE BRASILEÑO: LA EXPOSICIÓN AFRO-BRASILIDADE Y LA VIGENCIA DE GUERREIRO RAMOS

Guilherme Marcondes

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: Este artigo propõe um exercício analítico da exposição *Afro-brasilidade: uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel* (2025), projeto da FGV Arte, utilizando como referência o arcabouço teórico legado por Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982), em especial sua proposição da *redução sociológica* (1958). A análise parte do pressuposto de que a obra de Guerreiro Ramos, ao propor a contextualização crítica de categorias e referenciais importados, oferece instrumentos valiosos para compreender a produção artística brasileira a partir de suas especificidades históricas, sociais e culturais. Pretende-se demonstrar como seus conceitos podem contribuir para ampliar os horizontes da sociologia da arte no Brasil, fortalecendo abordagens que considerem a centralidade das experiências e epistemologias negras na constituição do campo artístico e na interpretação de suas manifestações contemporâneas.

Palavras-chaves: Alberto Guerreiro Ramos, exposição, arte brasileira, arte afro-brasileira, sociologia da arte.

ABSTRACT: This article proposes an analytical exercise on the exhibition *Afro-brasilidade: uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel* (2025), a project by FGV Arte, using as a reference the theoretical framework developed by Alberto Guerreiro Ramos (1915–1982), especially his proposition of *sociological reduction* (1958). The analysis departs from the assumption that Guerreiro Ramos's work, by advocating the critical contextualization of imported categories and references, offers valuable tools for understanding Brazilian artistic production within its historical, social, and cultural specificities. The aim is to demonstrate how his concepts can contribute to expanding the horizons of the sociology of art in Brazil, strengthening approaches that consider the centrality of Black experiences and epistemologies in shaping the artistic field and in interpreting its contemporary manifestations.

Keywords: Alberto Guerreiro Ramos, exhibition, brazilian art, afro-brazilian art, sociology of art.

RÉSUMÉ: Cet article propose un exercice analytique de l'exposition *Afro-brasilidade : une homenagem a dois Valentins e a um Emanuel* (2025), projet de la FGV Arte, en prenant pour référence l'héritage théorique d'Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982), en particulier sa proposition de la *réduction sociologique* (1958). L'analyse part du postulat selon lequel l'œuvre de Guerreiro Ramos, en proposant la contextualisation critique des catégories et référentiels importés, offre des instruments précieux pour comprendre la production artistique brésilienne à partir de ses spécificités historiques, sociales et culturelles. L'objectif est de montrer comment ses concepts peuvent contribuer à élargir les horizons de la sociologie de l'art au Brésil, en renforçant des approches qui considèrent la centralité des expériences et des épistémologies noires dans la constitution du champ artistique et dans l'interprétation de ses manifestations contemporaines.

Mots-clés: Alberto Guerreiro Ramos, exposition, art brésilien, art afro-brésilien, sociologie de l'art.

RESUMEN: Este artículo propone un ejercicio analítico de la exposición *Afro-brasilidade: una homenaje a dos Valentins y a un Emanuel* (2025), proyecto de FGV Arte, tomando como referencia el marco teórico legado por Alberto Guerreiro Ramos (1915–1982), en especial su propuesta de *reducción sociológica* (1958). El análisis parte del supuesto de que la obra de Guerreiro Ramos, al proponer la contextualización crítica de categorías y referencias importadas, ofrece herramientas valiosas para comprender la producción artística brasileña a partir de sus especificidades históricas, sociales y culturales. Se pretende demostrar cómo sus conceptos pueden contribuir a ampliar los horizontes de la sociología del arte en Brasil, fortaleciendo enfoques que consideren la centralidad de las experiencias y epistemologías negras en la conformación del campo artístico y en la interpretación de sus manifestaciones contemporáneas.

Palabras clave: Alberto Guerreiro Ramos, exposición, arte brasileña, arte afrobrasileña, sociología del arte.

1. Introdução

Este artigo busca nas teorias legadas por Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982), especificamente, seu conceito de redução sociológica (1958), caminhos teórico-metodológicos que possam contribuir para ampliação dos caminhos da sociologia da arte brasileira. Neste sentido, trata-se de um exercício analítico que tem como objeto a exposição "Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel" (2025), projeto da FGV Arte. A mostra, com curadoria de Paulo Herkenhoff e João Victor Guimarães, reuniu mais de 300 obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias e documentos históricos. Nascido em Santo Amaro da Purificação, Alberto Guerreiro Ramos migrou, em 1920, para a cidade de Salvador em virtude da morte de seu pai, que foi um capitão do exército. Na capital baiana, sua mãe se tornou trabalhadora doméstica para as famílias da elite (Maio, 2015a). Já em 1939, com ajuda de uma bolsa de estudos, Guerreiro Ramos, foi para o Rio de Janeiro, onde cursou Ciências Sociais na primeira turma desse curso ofertado pela, então, Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro (FNFi) da Universidade do Brasil, atual Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da, hoje, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Oliveira, 1995). Vale destacar que, como rememora Moema Toscano (2016), o ambiente universitário não contava com docentes e nem com estudantes negros, sendo Guerreiro um dos poucos negros a ter passado pelos bancos universitários naquele período. E foi neste espaço nada diverso em termos raciais que, em 1942, o sociólogo se diplomou naquele curso.

Aqui não cabe um dessecamento de sua trajetória, que já foi tratada por inúmeros autores (Oliveira, 1995; Lopes, 2012; Maio, 2015a, 2015b), sendo relevante aos fins deste texto sua aproximação com o universo da arte. Além de sua aproximação com a literatura ainda em sua juventude (Azevedo & Albernaz, 2010), após sua formação em Ciências Sociais, em fins dos anos de 1940, Guerreiro Ramos se aproxima do Teatro Experimental do Negro (TEN). Iniciativa de Abdias Nascimento (1914-2011), fundado em 1944, o TEN buscava combater o racismo e promover a autodefinição da população negra brasileira. Neste sentido, apesar de sua formação em uma universidade sem diversidade, Guerreiro encontra no TEN o espaço em que pôde desenvolver sua *práxis*, que reunia tanto uma circulação nos espaços de formulação das teorias nacionais acerca do desenvolvimento da nação^{1.)} e uma atuação social em que a negritude e a valorização da cultura negra eram o ponto focal.

A relação entre militância e reflexões acadêmicas é, de fato, um dos principais destaques da biografia de Guerreiro Ramos. Por conseguinte, a fortuna crítica do pensamento guerreiriano tem destacado a importância de sua atuação no TEN (Barbosa, 2006; Maio, 2015a; Caldas & Silva, 2024). Suas teorias mais frontalmente combativas em relação à discriminação racial e ao que chamava de *sociologia enlatada* (Ramos, [1957] 1995), visto que importada de contextos exógenos e distintos do brasileiro, é desenvolvida em contato com sua ação teórica e prática por meio do TEN. Tendo sido, Guerreiro Ramos, diretor do Instituto Nacional do Negro (INN), braço do TEN voltado à promoção de cursos nas áreas da educação, cultura e formação profissional, além da realização de atividades cênicas e psicoterapêuticas (Maio, 2015b). Sobre a atuação de Guerreiro no TEN, lembrou Abdias Nascimento,

A fim de atingir a alienação estética da sociedade convencional, um Concurso do Cristo Negro foi realizado sob a responsabilidade do sociólogo Guerreiro Ramos, no Rio de Janeiro, em 1955. Os concursos de beleza *Rainha das mulatas* e *Boneca de pixe* foram concebidos como instrumento pedagógico buscando realçar o tipo de beleza da mulher afrobrasileira e educar o gosto estético popular, pervertido pela pressão e consagração exclusiva de padrões brancos de beleza. O Instituto Nacional do Negro, a cargo do sociólogo Guerreiro Ramos, realizava nos seus seminários de grupoterapia um trabalho pioneiro de psicodrama, visando a desenvolver uma terapia para a consciência dilacerada do negro vitimado pelo racismo. (Nascimento, 2004: 223).

A *práxis* de Guerreiro Ramos foi, deste modo, conduzida em prol da subversão dos ideais da *brancura*, como nomeou o autor ([1957] 1995). Portanto, a partir de um debate iniciado em outra ocasião (Marcondes, no prelo), acerca da validade do pensamento guerreiriano como um arcabouço teórico válido para a sociologia da arte brasileira, proponho aqui um exercício de análise da exposição que contou com curadoria de Paulo Herkenhoff e João Victor Guimarães. O campo da arte é um espaço de reflexão fundamental para a compreensão dos discursos que circulam e contribuem para a formação das nações. Não à toa, em tempos de

¹⁾ Guerreiro Ramos atuou no Departamento de Administração do Serviço Federal (DASP). Já nos anos de 1950, o sociólogo faz parte do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), que constituiu um dos mais importantes núcleos de formação da ideologia nacional-desenvolvimentista, perspectiva que dominou o campo político brasileiro desde o início dos anos de 1950 até o fim do governo de João Goulart, em 1964.

colonização, o universo da arte foi um dos meios de divulgação dos saberes em prol da dominação de populações entendidas como inferiores na escala evolutiva que tinha a Europa e sua branca população como modelo de humanidade, em termos éticos, morais, estéticos, culturais, sociais e econômicos. Neste caso, ao se considerar a formação da nação brasileira, temos no mundo da arte um importante aliado no processo de constituição dos ideais nacionais, a exemplo dos debates sobre a modernidade travados pelos modernistas de 1922. Destarte, ao analisar os discursos presentes na exposição “Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel” (2025) a partir das proposições de Guerreiro Ramos pretendo demonstrar a capilaridade de suas teorias e metodologias para a análise sociológica já no século XXI. Ademais, será possível compreender os contornos do debate étnico-racial no Brasil em longa história, visto que a mostra traz trabalhos de artistas com produção ainda do século XVIII, caso de Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho (1738-1814), bem como de artistas contemporâneos(as), como Kika Carvalho (1992-).

Deste modo, este artigo se divide em três seções. Na primeira, apresento a exposição, seus curadores e discursos acerca do que compreendem como arte afro-brasileira. Já na segunda parte, o conceito de redução sociológica e sua validade para a análise do campo da arte são apresentados. Por fim, na última parte do texto, a produção artística presente na exposição é tomada e analisada a partir da perspectiva guerreiriana. Ao final, são trazidas algumas considerações sobre a proposta de um olhar guerreiriano para a área da sociologia da arte no Brasil.

2. A exposição e seus discursos



Figura 1: Vitrine da exposição Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel (2025), em cartaz na sede da FGV localizada na Praia de Botafogo, Rio de Janeiro

Fonte: Autor.



Figura 2: Vista de parte do primeiro andar da exposição *Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel (2025)*, em cartaz na sede da FGV localizada na Praia de Botafogo, Rio de Janeiro

Fonte: Autor.

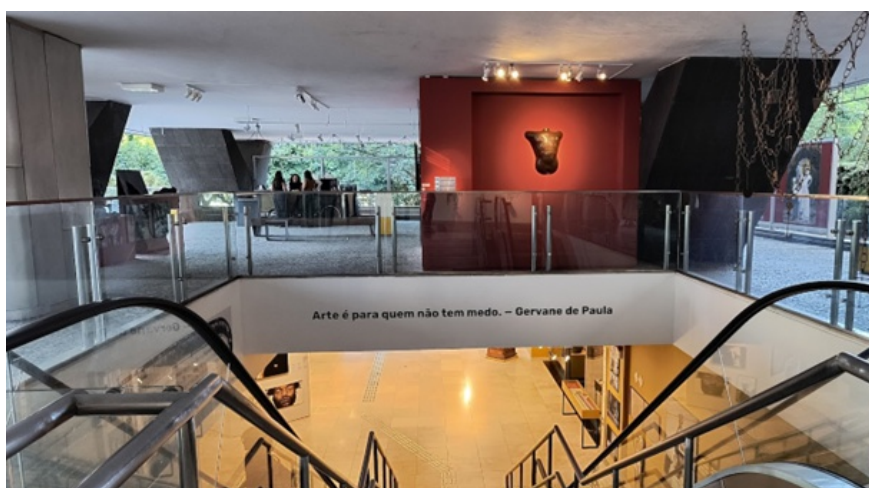


Figura 3: Vista de parte do segundo andar da exposição *Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel (2025)*, em cartaz na sede da FGV localizada na Praia de Botafogo, Rio de Janeiro

Fonte: Autor.

De início e como será explicitado ao longo do texto, compreendo que o contexto é um elemento nevrálgico para as análises de Alberto Guerreiro Ramos, afinal, sua sociologia contrária ao que chamava de sociologia enlatada, busca uma representação mais acurada dos fatos da sociedade para que seja possível uma apreciação mais fidedigna da realidade investigada. Assim, a sociologia de Guerreiro Ramos propõe análises que sejam capazes de produzir também intervenção na realidade observada e, para atingir este objetivo, não pode ser preche de teorias e metodologias ineficazes, ou seja, que foram meramente transplantadas de contextos exógenos, sem, portanto, uma adequada transposição e conferência de suas validades para a análise do contexto social brasileiro.

Para começar, visitei a exposição em 20 de maio de 2025, poucas semanas após a sua abertura, que ocorreu no mês de abril. Sendo o quinto projeto expositivo da FGV Arte, programa da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, que conta com o trabalho de Paulo Herkenhoff, um dos principais curadores de arte contemporânea do país, a exposição aqui analisada buscava evidenciar

a pluralidade da produção artística afrodescendente, destacando tanto nomes clássicos, como Aleijadinho, Mestre Valentim e Mestre Athaide, quanto artistas contemporâneos como Rosana Paulino, Felipe Sabino e Lucia Laguna”. E, ademais, dizia o texto de divulgação que a “exposição também resgata artistas historicamente marginalizados no circuito artístico.^{2.)}

Desde a entrada da Fundação, pela Praia de Botafogo, era possível avistar a exposição, com trabalhos como a pintura mural de Tarso Gentil, “Amornegro” (2025), ao lado da vitrine que também continha obras de outros artistas, à “Estrela Negra” (2023) de Yhuri Cruz, pendente no segundo andar da edificação. Projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, datado ainda dos anos de 1950^{3.)}, o complexo de edificações da FGV, de fato, se sobressai na paisagem da praia de Botafogo, preenchendo a paisagem de uma das principais áreas da cidade do Rio de Janeiro, com uma vista privilegiada para o famoso Morro do Pão de Açúcar. Atuando como docente em uma instituição federal, que tem sofrido com o desinvestimento do orçamento público^{4.)}, em especial, na última década^{5.)}, ao chegar na entidade privada^{6.)}, efetivamente, o contraste em termos infraestruturais não saiu de minha perspectiva. Ainda mais porque, afinal, no dia de minha visita, no instituto em que trabalho, contávamos com a falta de abastecimento de água e as aulas haviam sido canceladas. Neste sentido, adentrar uma instituição completamente funcional em termos infraestruturais foi mesmo algo a ser notado.

É interessante notar que, apesar da expansão do ensino superior, em especial, no segundo governo de Luiz Inácio Lula da Silva, entre 2008 e 2011, por meio de programas como o REUNI (Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais) que aumentou o número de vagas para discentes e, conseqüentemente, docentes e técnicos administrativos, nas universidades brasileiras, o que se tem assistido é um projeto incompleto. Ademais, em paralelo, a diversidade do ambiente universitário público brasileiro também foi alterada, com o maior ingresso de pessoas negras, indígenas e das classes

2) Disponível em: <https://portal.fgv.br/noticias/fgv-arte-nova-exposicao-celebra-afro-brasilidade-e-homenageia-artistas-historicos-e>. Acesso em 29 de maio de 2025.

3) Disponível em: <https://portal.fgv.br/noticias/rio-janeiro-ganha-mais-obra-arquiteto-oscar-niemeyer>. Acesso em 29 de maio de 2025.

4) Exemplo do contexto atual de desinvestimento é o caso da Universidade Federal do Rio de Janeiro, uma das maiores, mais antigas e prestigiadas instituições de ensino, pesquisa e extensão do país, anunciou no mês de maio de 2025 uma medida emergencial de contingenciamento de gastos. Disponível em: <https://ufrj.br/2025/05/comunicado-ao-corpo-social-da-ufrj/>. Acesso em 29 de maio de 2025.

5) Ainda em 2020, o portal de notícias G1 tratava de um corte, em dez anos, de 73% do orçamento das universidades federais brasileiras. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2020/08/23/universidades-federais-perdem-em-10-anos-73percent-da-verba-para-construir-laboratorios-fazer-obras-e-trocar-computadores.ghtml>. Acesso em 29 de maio de 2025.

6) Em 2024, o contexto de desinvestimento levou 62 universidades federais e ainda mais institutos federais à greve. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/colunista/historia-publica-narrativas-negras/2024/07/02/a-greve-nacional-docente-e-a-grave-crise-da-educacao-superior-brasileira/>. Acesso em 29 de maio de 2025

populares nas universidades por meio de leis como a 12.711 de 2012⁷⁾. No entanto, como destacado acima, apesar da ampliação de vagas e da maior diversidade do corpo discente⁸⁾, docente e técnico, em termos raciais e de classe, o que se tem no momento de escrita deste texto é ainda o efeito de anos de desinvestimento do dinheiro público nas universidades, com a educação pública sendo entendida não como investimento, mas como gasto.

Os dados acima não têm relação direta com a análise que será aqui proposta, mas certamente dizem respeito ao contexto atual no país, após quatro anos de um governo de extrema direita, que buscou ativamente retirar recursos das universidades⁹⁾, caminhando para o fim do terceiro mandato de Lula da Silva como presidente, em que não se restabeleceram os investimentos a um patamar anterior ao impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2016¹⁰⁾. Assim, embora mais diversas, em termos raciais e de classe, as universidades federais têm definhado em termos infraestruturais. Visitar, neste contexto, uma entidade capaz de abrigar e exibir com qualidade mais de 300 obras de artistas fundamentais à história da arte do país, não é, portanto, algo irrelevante.

Ocupando, então, toda a parte térrea e mais a parte externa do segundo andar da construção mais antiga do complexo de edifícios da Fundação, a mostra contava com um nítido investimento para melhor exibir aqueles trabalhos, bem como receber o público visitante, que contava com o trabalho de mediação da equipe educativa e, ainda, recebia um caderno com textos e imagens da exposição. Assim, logo na entrada da mostra, o projeto era apresentado por meio dos textos de seus curadores, e, deste modo, cabe destacar, daquelas apresentações, os trechos a seguir:

Esta exposição adiciona o “lugar de escuta” ao “lugar de fala”, que tem sido uma reivindicação de artistas e vozes afrodescendentes sobre seu direito de expressar as condições históricas, contemporâneas, sociais e pessoais do sujeito de origem africana. O lugar de escuta é o que se pode definir como a proposta de observar o que e como artistas não afrodescendentes representaram indivíduos e situações da gente preta e parda de modo único ou num período em que pincéis, tintas e escolas de arte não estavam à disposição dos negros artistas do Brasil. É o caso do *Retrato do maestro Henrique Alves de Mesquita* por Vitor Meireles ou da *Cena de mercado* de Francisca Manoela Valadão no século XIX. (Herkenhoff, 2025: s/p).

⁷⁾ A chamada lei de cotas. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em 29 de maio de 2025.

⁸⁾ Em 2024, era noticiado que em 13 anos o número de discentes negros e pardos, nas universidades federais brasileiras, triplicou. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2024/05/numero-de-alunos-pretos-e-pardos-em-universidades-federais-mais-que-triplica-em-13-anos.shtml#:~:text=O%20n%C3%BAmero%20de%20alunos%20pretos,institui%C3%A7%C3%B5es%20de%20ensino%20no%20per%C3%ADodo>. Acesso em 29 de maio de 2025.

⁹⁾ Ainda em 2022, o governo de Jair Bolsonaro, iniciado em 2019, cortou, por exemplo, um montante superior aos 300 milhões de reais destinados à Educação no país. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2022/11/28/conif-diz-que-governo-federal-sinaliza-novo-bloqueio-de-verbas-para-a-educacao-superior.ghtml>. Acesso em 29 de maio de 2025.

¹⁰⁾ Em 2016, as universidades investiram 6,7 bilhões de reais em verbas discricionárias, enquanto, em 2024, os valores somaram 5 bilhões, resultado também de leis orçamentárias aprovadas pelo Congresso Nacional em 2023, 2024 e 2025. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/poder-educacao/orcamento-de-universidades-federais-esta-abaxio-do-nivel-pre-pandemia/>. Acesso em 29 de maio de 2025.

Esta exposição marca não apenas a importância de lançar um olhar aos artistas do presente, mas também atesta a qualidade e importância inequívoca dos artistas, artífices e artesãos negros e negras do Brasil, embora somente a pouco mais de uma década, em razão de diversos movimentos sociais, declínios políticos e econômicos, parte da população brasileira tenha sido direcionada a pensar na necessidade de afirmar um Brasil coerente consigo mesmo. Nesse contexto, a produção de artistas negros, nordestinos, LGBTQIAP+ e mulheres ganhou relevância, seguida também de uma motivação mercadológica. (Guimarães, 2025: s/p).

Há, como se pode notar, o desejo curatorial de participação no debate atual acerca do apagamento de artistas negros(as/es) na história da arte brasileira. Com o aumento da presença negra nas universidades, já mencionado, o campo da arte, como outros, tem contato com um maior número de profissionais que são pessoas negras. Assim, tem sido por dentro das instituições legitimadas do campo da arte brasileira que, em grande medida, tem ocorrido um movimento de contestação contundente em prol de uma revisão da história da arte nacional que inclua artistas negros(as/es). No mesmo sentido, há um clamor por uma revisão dos parâmetros de legitimação estética do mundo da arte a fim de visibilizar, atualmente, artistas e demais profissionais das artes cujas ascendências fenotípicas e também culturais sejam pessoas negras. No entanto, diferente de outras iniciativas que privilegiam a produção de artistas negros(as/es), como as exposições “Ancestral: Afro-Américas”^{11.)} (2025), “Pretagonismos”^{12.)} (2024), “Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira”^{13.)} (2024) e “Dos Brasis – Arte e Pensamento Negro”^{14.)} (2023), para citar algumas mais recentes, a exposição curada por Herkenhoff e Guimarães trouxe uma perspectiva em que artistas brancos(as/ques) também foram incluídos. De fato, não é possível argumentar em favor de uma ausência negra na arte brasileira. Isto porque, pessoas negras sempre estiveram presentes na arte nacional, porém sendo representadas, em geral, por artistas brancos(as/ques) - ao menos no que diz respeito aos(as) artistas mormente legitimados pelo campo artístico. Sendo assim, os curadores da exposição realizada na FGV efetivamente entram no debate a partir de outro olhar, trazendo no elenco de artistas não apenas pessoas negras e afro-indígenas, mas igualmente artistas brancos(as/ques). Deste modo, a perspectiva branca de representação de pessoas negras e suas vivências na sociedade brasileira esteve presente na mostra.

Para exemplificar esta questão um caso interessante é a presença, na exposição, do artista espanhol Modesto Brocos (1852-1936), famoso pela tela “A Redenção de Cam” (1895), que é frequentemente revisitada como um exemplo de como funcionavam as teorias de evolução racial, pautadas no racismo e no racismo da virada do século XIX para o XX. Visto que, cabe lembrar, a tela foi utilizada, em 1911, no Congresso Universal das Raças, realizado em Londres, por João Baptista de Lacerda (1846-1915), que foi diretor do Museu Nacional, para ilustrar sua teoria do branqueamento. Em seu artigo, apresentado no congresso, Lacerda

¹¹⁾ Disponível em: <https://ccbb.com.br/rio-de-janeiro/programacao/ancestral-afro-americas/>. Acesso em 14 de agosto de 2025.

¹²⁾ Disponível em: <https://www.afbndes.org.br/vinculo/nao-perca/galeria-bndes-reabre-suas-portas-com-a-mostra-pretagonismos/>. Acesso em 14 de agosto de 2025.

¹³⁾ Disponível em: <https://encruzilhadas.projetoafro.com/>. Acesso em 14 de agosto de 2025.

¹⁴⁾ Disponível em: <https://www.secsp.org.br/editorial/artistas-dos-brasis-arte-e-pensamento-negro/>. Acesso em 14 de agosto de 2025.

defendeu a ideia de que no prazo de 100 anos a população negra desapareceria do Brasil, por ser, segundo o autor, “uma raça destinada à vida selvagem e rebelde à civilização” (Lacerda, 1911). A presença de Brocos na exposição não se dá, contudo, por meio desta tela, mas sim, do quadro “Engenho de Mandioca” (1892), tela anterior a antes mencionada, neste trabalho o artista retrata treze pessoas negras, em sua maioria mulheres, trabalhando agachadas no chão de uma oficina em uma fazenda, em sua maior parte, descascando mandiocas. A pintura, de fato (Figuras 4 e 5), traz técnicas que tornam o realismo da cena bastante palpável. Assim, pode ser considerada junto a tantos outros trabalhos artísticos que retrataram o cotidiano da sociedade escravocrata - como aquelas famosas pinturas de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) que retrataram muitos dos maus-tratos vivenciados pela população negra àquela época escravizada.



Figura 4: Vista de parte da exposição Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel (2025), em que a tela Engenho de Mandioca (1892) aparece no meio da parede na parte de baixo

Fonte: Autor.



Figura 5: Detalhe da tela Engenho de Mandioca (1892), de Modesto Brocos, presente na exposição Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel (2025)

Fonte: Autor.

A exposição, foco desta análise, contou com um debate racial, portanto, diferente dos parâmetros atuais. Isto porque o comum tem sido o processo de exibição de trabalhos de artistas negros(as/es) sem a presença de artistas brancos(as/ques), afinal, o debate no universo artístico trata da invisibilidade conferida a pessoas negras na história da arte brasileira e, então, as exposições que têm produzido um debate racial o fazem, comumente, com um foco na produção artística de pessoas negras. Todavia, a exposição de Guimarães e Herkenhoff faz o debate acerca do conceito de arte afro-brasileira, que será debatido à frente neste texto, mas que, basicamente, não abarca apenas a produção de artistas negros(as/es). Os textos curatoriais explicitam como a exposição é inserida no debate sobre raça a partir do mundo da arte no tempo presente. Desta forma, Herkenhoff aciona, por exemplo, a noção de lugar de fala. Popularizado por força do livro “Lugar de Fala” (2017), da filósofa Djamila Ribeiro, a noção homônima ao título do livro dá conta, resumidamente, de que cada grupo racial (interseccionado com questões de gênero e classe) possui uma perspectiva de enunciação de seus discursos e possibilidades de vida. Ainda, a ideia de lugar de fala trata da pouca visibilidade dada a epistemologias negras, visto que argumenta em prol de uma sobrevalorização das epistemologias brancas e seus intelectuais.

Proposto como um conceito para ampliar o debate para as lutas negras contemporaneamente, lugar de fala se tornou quase um jargão atual, mencionado à exaustão e, nem sempre, com precisão. Há mesmo intelectuais brancos que, utilizando a ideia de lugar de fala, fogem do debate sobre o racismo alegando justamente não terem um lugar de fala. Tratando, então, do racismo vigente na sociedade brasileira como um problema de negros(as/es) e para negros(as/es) resolverem. Quando, pelo contrário, deveriam adotar uma postura em que a partir de seu lugar de enunciação deveriam, como pessoas brancas, tomar o debate racial levando em consideração as questões postas pelos(as) intelectuais negros(as/es) a fim de efetivamente lutarem por justiça social-racial.

Já o texto de João Victor Guimarães, cabe dizer, um jovem curador negro, diferente de Paulo Herkenhoff, curador com longa trajetória e branco, o debate recente é acionado chamando atenção para o lugar que deve ser dado a artistas negros(as/es), mas também LGBTQIAP+, mulheres e nordestinos, grupos também minoritários em termos de poder na sociedade brasileira, muitas vezes excluídos da história oficial da arte nacional. Ademais, o texto de Guimarães indica uma temática fundamental: o papel do mercado como índice regulador no mundo da arte.

Em outra pesquisa, como uma de suas conclusões, foi possível entender o que denominei de interesse institucional pela novidade (Marcondes, 2021), visto que no universo da arte há sempre um interesse pela renovação de seus(suas) artistas por parte de suas instituições. Neste sentido, há um desejo pelo novo no mundo da arte, compreendido como algo que faz parte da estrutura de funcionamento do campo artístico, o que não significa que as novidades alterem as hierarquias e o papel dos(as/es) profissionais, que criam, mantêm e regulam as regras da arte. É, deste modo, que é possível pensar com o que diz Guimarães em seu texto de parede. Posto que se até a década passada havia um silêncio em relação à produção de artistas negros(as/es), presentemente o cenário é outro, há uma profusão de exposições que buscam visibilizar artistas negros(as/es) e seus trabalhos. É mesmo possível dizer, creio: artistas negros(as/es) estão vivenciando um momento em que suas obras estão no foco de atenção das instituições artísticas, incluindo galerias comerciais.

Efetivamente, o mercado de arte recebe críticas constantes por parte de seus profissionais, no caso de artistas, em muitos momentos o que se encontra são indivíduos buscando manter sua prática profissional e seu sustento, tendo que lidar com um mercado nem sempre aberto aos seus trabalhos. De fato, manter uma prática artística e ao mesmo tempo garantir um meio de sobrevivência é uma questão central para artistas. Assim, em outra pesquisa, uma artista entrevistada ao criticar as relações entre o mundo da arte e o mercado, dizia:

O artista é o agente que contextualiza, transforma e produz conteúdo. É o responsável por novas leituras do mundo em que vivemos. Seu trabalho é transformado em capital e por isso inserido totalmente em um processo mercantil das artes. O artista se encontra em uma área cinzenta, lidando com as questões da criatividade e provendo ao mundo do capital o seu trabalho, tendo que lidar com essas relações da maneira menos agressiva que for possível. (Marcondes, 2021: s/p).

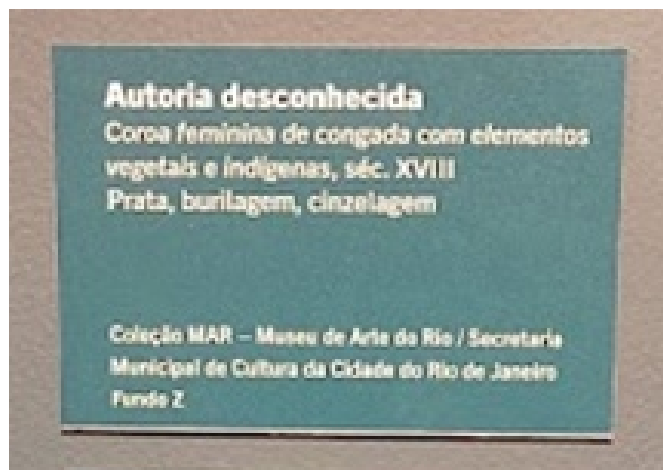
Adentrar em um campo em que a legitimação profissional depende de uma série de regras, muitas subjetivas, como a ideia de talento, é um dos maiores desafios de artistas em início de carreira. E, no caso de artistas negros(as/es), como dito, seus trabalhos estão no centro do debate atual no mundo da arte brasileira. Suas atuações têm, então, articulado um receio de estarem sendo fagocitados para depois serem regurgitados. De bell hooks (2019), é possível recuperar o debate que a autora faz em relação a ideia de comoditização, ou seja, haveria uma cultura das *commodities* em relação à *outridade*, assim, somente alguns nomes seriam alçados à visibilidade, muitas vezes reforçando estereótipos produzidos pela supremacia branca, como definia a autora. Ademais, esta cultura da comoditização não garantiria uma transformação efetiva das relações e estruturas sociais, raciais e de gênero que sustentam o campo da arte. A *motivação mercadológica*, de que trata Guimarães acima, é, deste modo, um debate complexo e premente na prática de artistas que só em dias atuais tem conseguido, em termos de grupo, maior visibilidade.

Cabe destacar, ainda, artistas cujos trabalhos não são objetos, caso das performances, por exemplo. Nestes casos, há forte crítica ao funcionamento do mercado, mas igualmente um diálogo e produção de *vestígios* (fotografias, croquis, projetos entre outras possibilidades), como definiu Vivian Horta em sua tese de doutorado (2025). Este debate aparece na exposição curada por Guimarães e Herkenhoff, com destaque aqui ao trabalho da dupla Amador e Jr. - Segurança Patrimonial Ltda. Seu trabalho performático consiste em aparições dos performers trajando roupas geralmente ligadas aos profissionais das equipes de segurança de espaços museológicos. Desta forma, ao visitar a exposição aqui analisada em uma data em que os artistas não estavam presentes ativando sua performance, era possível encontrar um vestígio do trabalho, mantendo sua presença na mostra, consistindo em uma cadeira junto de uma placa, onde se lia: “AVISO - Uso exclusivo de funcionários” (imagem 6). Localizada na parte superior e externa do prédio que abrigou a exposição, a obra de Amador e Jr. é uma crítica direta ao campo da arte e suas relações de trabalho, que pouco valorizam profissionais considerados menos especializados, por vezes, tomados como invisíveis, caso das equipes de segurança.



Figura 6: Vista de parte da exposição *Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel* (2025), com destaque para o trabalho *Assento* (2025), da dupla Amador e Jr. - Segurança Patrimonial Ltda

Fonte: Autor.



Figuras 7 e 8: Vista de parte da exposição *Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel* (2025), em que aparecem trabalhos de Mestre Valentim (1745-1813) e etiqueta em que se lê que um dos trabalhos presentes é de autoria desconhecida

Fonte: Autor.

De fato, a exposição de Guimarães e Herkenhoff, como argumentado, se insere no debate contemporâneo, visibilizando artistas negros(as/es), mas também trazendo artistas brancos(as/ques), sendo assim, diferenciam-se de como atualmente tem sido feita a discursão sobre a arte produzida por pessoas negras. Trazem, ainda, trabalhos do período colonial, alguns poucos sem a autoria de seus artistas, mas que servem como lembrete de que a autoria artística nem sempre foi atribuída a pessoas negras (Figuras 7 e 8). A mostra, então, apresenta também múltiplas linguagens, trazendo em longa história o modo como a negritude e as pessoas negras foram visibilizadas e mesmo apagadas no mundo da arte brasileira. Com estas questões em mente, é possível seguir com os objetivos deste texto e, no próximo item, brevemente explicitar o conceito de redução sociológica ([1958] 1996) de Guerreiro Ramos, que será utilizado na última parte do texto para análise da exposição.

3. Notas para uso da *redução sociológica*

(...) a redução é uma atitude metódica que tem por fim descobrir pressupostos referenciais, de natureza histórica, dos objetos e fatos da realidade social. A redução sociológica, porém, é ditada não somente pelo imperativo de conhecer, mas também pela necessidade social de uma comunidade que, na realização de seu projeto de existência histórica, tem de servir-se da experiência de outras comunidades. (Ramos, [1958] 1996: 71).

De acordo com Alberto Guerreiro Ramos ([1957] 1995: 38), a sociologia brasileira padecia de seis problemas: Simetria (tendência a adoção do que os centros europeus e norte-americanos tomam como mais avançado, Sincretismo (conciliação de teorias que nos próprios territórios em que foram produzidas não têm compatibilidade, produzindo incompatibilidades metodológicas (Ramos, 1995: 38-39), Dogmatismo (utilização de argumentos de autoridade na discussão sociológica ou, ainda, a mera justaposição de textos de autores prestigiosos da sociologia (Ramos, 1995: 39), Dedutivismo (decorrente do dogmatismo, diz respeito à validação e aplicação mecânica de explicações estrangeiras para analisar os fatos da vida brasileira (Ramos, 1995: 40), Alienação (“a alienação da sociologia no Brasil decorre de que ela não é, em regra, fruto de esforços tendentes a promover a autodeterminação de nossa sociedade”, causando o distanciamento da realidade nacional, interpretando-a a partir de pressupostos válidos em contextos estrangeiros (Ramos, 1995: 41) e Inautenticidade (resultado das características anteriores, trata-se de uma sociologia de imitação, sendo a consequência de um processo que faz com que a sociologia brasileira utilize modelos pré-fabricados em contextos sócio-históricos estrangeiros, sendo um exemplo dado pelo autor, a utilização de teorias evolucionistas que produziram o etnocentrismo contra a população negra brasileira (Ramos, 1995: 42). É, em virtude dos defeitos indicados pelo autor, que ele propõe a sua redução sociológica, como mais do que um conceito, um método de análise sociológica. Em outra ocasião (em publicação) conclui o artigo acerca da validade do pensamento de Guerreiro Ramos para análises na área de sociologia da arte no Brasil, pontos que podem ser aqui retomados:

Para a sociologia da arte caberia adotar as seguintes proposições de Guerreiro Ramos: a) defesa de uma sociologia pragmática, crítica do academicismo e das discussões esvaziadas de vivências; b) uso dos museus para reconhecer a cultura negra, opondo-se às finalidades coloniais frequentes nessas instituições; c) uso da arte como meio de transformar as relações sociais, em especial as relações raciais; d) fortalecimento das raízes da cultura negra na sociedade brasileira; e) crítica à adoção acrítica de modelos teóricos estrangeiros; f) crítica da branquitude como valor que ordena os campos sociais no Brasil; g) encarar o debate racial, desde dentro, como pessoa negra, correlacionando vivências com saberes sociológicos; h) atenção à negritude como espaço fundamental de constituição das relações raciais no Brasil. (Marcondes, no prelo).

A partir destas proposições, trago aqui o conceito de redução sociológica de Guerreiro Ramos, a fim de aprofundar as possibilidades de utilização do conceito para análise universo artístico. Em seu livro, homônimo ao conceito, o autor traz um conjunto de questões que definem sua redução sociológica: 1) é atitude metódica (é um modo rigoroso e consciente de pensar a realidade social, sendo um procedimento científico que orienta a análise sociológica para a especificidade brasileira (Ramos, 1995: 72); 2) não admite a existência na realidade social de objetos sem pressupostos (os fatos da realidade social estão referidos

uns aos outros por um vínculo de significação, ou seja, nenhum objeto social é neutro ou dado em si mesmo, sempre aparece dentro de uma rede de pressupostos históricos e culturais (Ramos, 1995: 72); 3) postula a noção de mundo (“o mundo que conhecemos e em que agimos é o âmbito em que os indivíduos e os objetos se encontram numa infinita e complicada trama de referências”, produzindo sociedades relativamente autônomas com suas consciências, objetos e significados (Ramos, 1995: 72); 4) é perspectivista (toda sociologia é situada, parcial e orientada por uma perspectiva, ou seja, “a perspectiva em que estão os objetos em parte os constitui. Portanto, se transferidos para outra perspectiva, deixam de ser o que eram” (Ramos, 1995: 72-73); 5) seus suportes são coletivos e não individuais (a redução sociológica não é especulação pela especulação, “fundamenta-se numa espécie de lógica material, imanente à sociedade” (Ramos, 1995: 73); 6) é um procedimento crítico-assimilativo da experiência estrangeira (não se trata de romantização do contexto local, regional ou nacional, pelo contrário, a redução aspira o universal mediatizado pelo contexto local, regional ou nacional, neste sentido, busca-se assimilar com criticidade o que é produzido em contextos estrangeiros (Ramos, 1995: 73); e, 7) embora seus suportes coletivos sejam ciências populares, a redução sociológica é atitude altamente elaborada (a partir de um olhar histórico-social refere-se a reflexão atenta às razões que a fundamentam, sendo um processo de elaboração teórico-metodológico a partir do enraizamento local, regional ou nacional (Ramos, 1995: 73-74).

Desta forma, levando em conta estes pressupostos que Guerreiro Ramos propõe, então, quatro leis que guiam a redução sociológica. De acordo com o autor, a primeira lei que apresenta é a *lei do comprometimento*, que diz respeito ao fato de que “nos países periféricos, a ideia e a prática da redução sociológica somente podem ocorrer ao cientista social que tenha adotado sistematicamente uma posição de engajamento ou de compromisso com o seu contexto” (Ramos, 1995: 105), ou seja, a produção intelectual deve assumir compromisso com os problemas nacionais e não se manter alienada, repetindo modelos estrangeiros. Já a lei do caráter subsidiário da produção científica estrangeira, é definida por Guerreiro nos seguintes termos: “à luz da redução sociológica, toda produção estrangeira é, em princípio, subsidiária” (Ramos, 1995: 113), sendo assim, teorias estrangeiras devem como tomadas como ferramentas críticas, não como verdades absolutas. Há, ainda, a lei da universalidade dos enunciados gerais da ciência, o que significa que “a redução sociológica só admite a universalidade da ciência tão somente no domínio dos enunciados gerais” (Ramos, 1995: 123), deste modo, as ciências sociais produzem enunciados universais, mas sua validade depende de serem recontextualizados. Por fim, o autor trata da lei das fases: “à luz da redução sociológica, a razão dos problemas de uma sociedade particular é sempre dada pela fase em que tal sociedade se encontra” (Ramos, 1995: 129), por conseguinte, toda sociedade passa por fases históricas próprias, e o conhecimento científico deve respeitar esse movimento.



A redução sociológica é, portanto, um método de análise do Brasil que combina crítica ao estrangeirismo, valorização do enraizamento histórico-cultural e elaboração teórica rigorosa. Neste sentido, dada sua recente autonomização (Bueno *et al.*, 2018), ainda é comum que na sociologia da arte brasileira encontremos trabalhos embebidos em teorias e metodologias estrangeiras^{15.}), que, por vezes, desconsideram as nuances finas do contexto brasileiro em suas análises. Sendo assim, a partir das proposições de Guerreiro Ramos aqui explicitadas, no próximo item a exposição “Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel” será tomada analiticamente.

4. Um exercício de redução sociológica

Para concretizar o pensamento aqui exposto, cabe agora um retorno à exposição que é foco desta análise, assim, será possível compreender melhor qual a proposição de utilização do arcabouço teórico-metodológico de Guerreiro Ramos pela sociologia da arte brasileira. Como primeira ação ao adotar a perspectiva analítica do autor em análises da sociologia da arte, levando em conta suas leis guias da redução sociológica, é necessário questionar: como os objetos, as instituições e os interlocutores da pesquisa estão conectados à realidade nacional em termos histórico-sociais? Estas relações evidenciam as nuances da sociedade brasileira em busca de seu aprimoramento ou apenas reforçam padrões da *brancura* (nos termos de Ramos)? A análise de tais relações reivindica padrões estrangeiros ou permite um olhar nacional sobre a própria realidade? Existem modelos teórico-metodológicos produzidos em outros contextos que podem ser recontextualizados para auxílio da compreensão das relações entre os objetos, instituições e interlocutores analisados?

Apresentados, no segundo item deste artigo, a exposição e seus discursos, aqui vale um olhar mais aprofundado sobre como seus debates se relacionam com a realidade nacional em longa história. Para isso e por isso, a mostra foi eleita para esta análise, visto que traz artistas de distintos períodos históricos, de tempos coloniais ao presente, alinhando-os por meio da noção de arte afro-brasileira, que também terá foco neste exercício analítico. Isto porque o caráter histórico e transitório da categoria em questão permitirá um debate sociológico sobre o universo artístico, no que diz respeito à legitimação de artistas que são pessoas negras, bem como acerca das relações raciais no Brasil em longo prazo. De saída, é preciso retornar ao início, ao já destacado texto de parede de Paulo Herkenhoff, conforme o curador:

Em 1997, escrevi o artigo *Brasil / Brasis* na revista *Lapiz*. O título inicial desta mostra seria *Brasil / Brasis, homenagem a dois Valentins e a um Emanuel* e foi trocado para o atual para sinalizar com mais clareza para o grande público a agenda desta mostra. Já está na hora, no entanto, de alterarmos a nomeação das mostras afrobrasileiras, porque, afinal, é um lugar comum não se dizer “arte branca brasileira”. (Herkenhoff, 2025: s/p).

^{15.} Ver: Simioni e Quemin (2019).

De fato, a colocação de Herkenhoff em seu texto é certa, encontrando lugar dentro dos debates presentes que veem uma ausência negra na história da arte brasileira. E, quando temos um aumento no número de artistas negros(as/es) que vêm sendo legitimados(as/es) pelo campo artístico atualmente, notamos que as exposições que os(as/es) reúnem, em grande parte, destacam-se por um, algumas vezes reivindicado, pioneirismo: dar visibilidade à produção de artistas negros(as/es). E, posto que congregam artistas negros(as/es), não tem sido incomum o discurso de que estas mostras têm agrupado trabalhos de arte negra ou de arte afro-brasileira, por exemplo.

Em um país cuja maioria da população é negra (vitória dos movimentos negros que reuniram pretos e pardos sob esta categoria de classificação racial), deveria causar estranhamento a utilização de categorias raciais como adjetivo para tais iniciativas. No entanto, o passado colonial brasileiro deixou marcas profundas que fomentam um racismo à brasileira, baseando-se no mito de que o país seria mais aberto ao contato racial de diferentes grupos, o racismo não faria morada por aqui. A miscigenação, neste sentido, é um fato que tomou conta da produção sociológica desde o seu processo de recepção e institucionalização no Brasil. Efetivamente, creio ser possível dizer que a sociologia brasileira é uma sociologia que nasce em torno do debate étnico-racial, apreendendo e buscando traduzir ao contexto nacional teorias estrangeiras, aplicando-as ao contexto nacional, por vezes, como verdades absolutas e, deste modo, sem conferir sua validade, produzindo uma espécie de sociedade em que o racismo é negado, mas, como vem sendo demonstrado (por exemplo: Bicudo, 1945; Moura, [1959] 2014; Nascimento, 1978; Gonzalez, 1983; Hasenbalg, 1982), se faz presente no cotidiano de pessoas negras.

Neste contexto, é que a argumentação de Kleber Amancio (2021) acerca do que compreende como uma história da arte branco-brasileira tem pertinência. Visto que, de acordo com o autor,

A História da Arte Brasileira é branca. É preciso dizê-lo. O cânone histórico foi construído por uma sucessão de narrativas em que a sobressalência de artistas [brancos] é o grande fio condutor. Da “Missão Artística Francesa” de 1816 ao neoconcretismo, passando pelo modernismo [paulista] da semana de 1922 (...). Ao mesmo tempo as epistemologias eurocentradas, largamente utilizadas na construção dessas mitologias, costumeiramente tem se furtado a reconhecer complexidade nas produções de artistas [negros], seja pelo silenciamento ou pela criação de categorias de análises outras em que o efeito colateral inerente seja a subalternização do objeto investigado. (Amancio, 2021: 29).

Quando tratamos de uma história da arte brasileira, em termos oficiais, ou seja, presente nos livros e debates acadêmicos, por exemplo, contamos com uma sobrerrepresentação de artistas brancos(as/ques) . O texto de Herkenhoff, portanto, mostra-se atualizado dos debates recentes, questionando o lugar dado à produção negra nas artes visuais e mesmo sugerindo outras formas de nomear tal produção, já que não vemos anúncios de exposições de arte branco-brasileira, pelo contrário. Pensando, então, com Guerreiro Ramos e sua *lei do comprometimento*, percebemos um histórico nacional de invalidação de sua própria população, com a negação e o apagamento da produção de artistas negros(as/es) no universo artístico nacional. Há, por conseguinte, na mostra curada por Guimarães e Herkenhoff um compromisso com o histórico das relações raciais no país, apresentando um certo engajamento com as questões atuais que tocam artistas e demais profissionais das artes que são pessoas negras, bem como sinalizam os debates raciais do passado brasileiro.

O engajamento da exposição poderia, contudo, ser questionado. Isto porque traz ao debate uma série de artistas brancos(as/ques), como Modesto Brocos, anteriormente mencionado. Neste sentido, por outro lado, compreendo que a exposição complexifica a questão da representação negra na arte brasileira, demonstrando como, mesmo antes de sua institucionalização no país, o campo da arte brasileira sempre contou com a representação de pessoas negras por seus artistas. A questão é: em sua maioria representações produzidas por pessoas brancas. Alguns, como Brocos, cujos trabalhos serviram ao processo de subalternização de pessoas negras, contribuindo para exemplificar um desejo de embranquecimento da nação atento, com efeito, às teorias estrangeiras carregadas de determinismos, evolucionismo e racismo (Schwarcz, 1993; Conceição, 2017).

Com um olhar de hoje para o passado, podendo debater com o conjunto de trabalhos apresentados na exposição relativamente aos racismos que estruturam a história da arte brasileira, bem como com as teorias sociológicas que buscando explicar a viabilidade da nação brasileira, produziram, na prática, desigualdades raciais, é possível argumentar, em verdade, sobre a relevância de ver os trabalhos de artistas negros(as/es) e brancos(as/ques) em perspectiva. Este fato permite um olhar sobre as diferenças de representação de pessoas negras: quando representadas de fora, como exemplos de *outridade*, e quando são representadas desde dentro, carregadas de nuances sobre as possibilidades para as vidas negras. Saindo, portanto, do lugar de tema e problema, proposta de Guerreiro Ramos ([1957] 1995), a negritude representada por artistas negros(as/es) complexifica a existência negra na sociedade brasileira, produzindo outras relações e significações que, ao invés de produzirem desigualdades, podem possibilitar um avanço em sentido à equidade.

Cabe, assim, retomar a noção de arte afro-brasileira, mobilizada no título da exposição e que, deste modo, indica a produção que ela abarcou. Conforme o curador e antropólogo, Hélio Menezes Neto (2018), a categoria arte afro-brasileira é transitória e instável, marcada por uma pluralidade de sentidos e disputas políticas que refletem as contradições das relações (e das interpretações de tais relações) raciais no Brasil. Nesta direção, o autor identifica a dificuldade de conceituação da produção de artistas negros(as/es), bem como aquela que referencia a cultura negra brasileira, destacando como estas produções são, por vezes, referidas por termos como “negra”, “afrodescendente”, “afro-orientada”, “diaspórica”, “preta”, o que resulta das ambiguidades das relações raciais no país ao longo do tempo. Destarte, apresentando as dificuldades de conceituação da noção arte afro-brasileira, Menezes indica as formas de conceber esta categoria historicamente, demonstrando, justamente, que artista afrodescendente e arte afro-brasileira nem sempre foram sinônimos. Exemplar, neste sentido, é a análise comparativa que Menezes Neto (2018) faz de dois artistas, Mestre Didi (presente na exposição aqui analisada) e Carybé. O primeiro, negro e baiano, o segundo, argentino e branco. No entanto, ambos são compreendidos como artistas associados ao campo da arte afro-brasileira, “uma equação curiosa e particularmente iluminadora das ambiguidades que foram essa área [as artes plásticas afro-brasileiras]” (Neto, 2018: 38).

A categoria arte afro-brasileira, constata Menezes Neto (2018), desliza entre a circunscrição de artistas negros(as/es) e suas produções e, em um sentido mais aberto, independente de fenótipos de seus(suas) produtoras, ligando-se ao conteúdo afro-brasileiro das obras. Categoria fugidia, portanto, foi alvo de minhas pesquisas recentes, quando aplicando um questionário com artistas negros(as/es) procurei compreender quais as suas percepções do uso de tal categoria no contexto atual. Do conjunto de 36 respostas, realizadas entre 2020 e 2021, destaco aqui o retorno de dois artistas à pergunta: o que pensa sobre as categorias “arte negra” e “arte afro-brasileira”?

A definição de uma “arte negra” é essencial para que, um dia, não necessitemos mais definir a arte feita por pessoas negras como “arte negra”, sim como arte. Quem criou essa definição e para que ela serve? Deveríamos também falar de uma “arte branca”, como maneira de questionar a suposta universalidade da cisbrancoheteronormatividade. Que sejamos definidxs por nós mesmxs. Que a minha definição seja a própria indefinição, e que a indefinição não seja confundida com a neutralidade. Porque não me cabe a neutralidade. Quero ser indefinição como possibilidade de ser um desvio incapturável. (Ana Raylander Mártis dos Anjos, em resposta concedida ao autor, em 2021).

Eu não gosto destes termos, pois como eu citei algumas perguntas a cima, isso circunscreve os artistas negros(as) dentro de um segmento, impossibilitando assim que as suas pesquisas extrapolem os campos que os termos “arte negra” e “arte afro-brasileira” dão conta. Eu acredito que o melhor a se usar seria arte produzida por um(a) artista negro(a), pois assim o marcador racial (que em muitas ocasiões é importante para pensarmos os lugares de partida) não some, porém isso não restringe o(a) artista a um campo conceitual já esperado. (Jaime Lauriano, artista presente na exposição aqui analisada, em resposta concedida ao autor, em 2021).

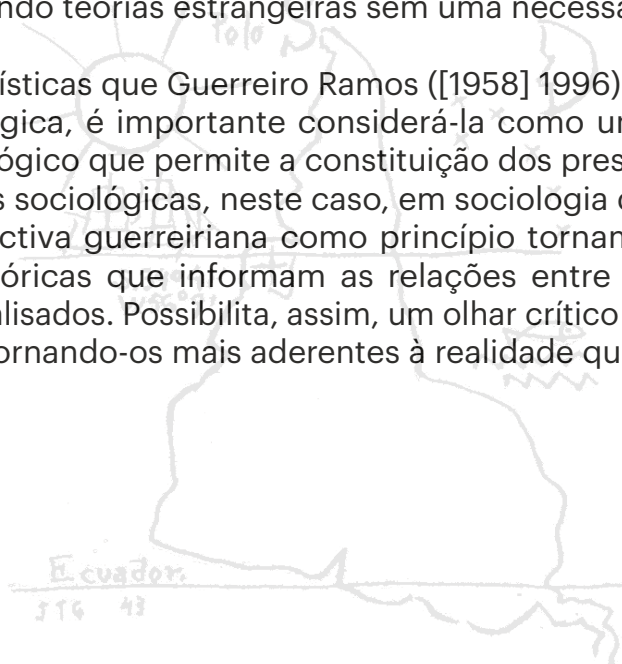
As respostas acima dão conta das ambiguidades acerca do uso da categoria arte afro-brasileira, como também arte negra, no Brasil dos dias de hoje. No mesmo sentido que destaca Herkenhoff, a categoria em questão é pensada pelos artistas como válida, mas algo a ser ultrapassado, visto que limita a produção artísticas de pessoas negras(as/es) em um segmento específico e, igualmente, destacam que artistas brancos, são tomados como artistas somente, sem sua racialidade ser encarada como adjetivo. Por conseguinte, rememorando a lei das fases de Guerreiro Ramos, acima mencionada, é interessante perceber que no contexto contemporâneo, compreendendo-se o passado e as lutas negras em diferentes searas, torna-se válido evidenciar a racialidade negra no campo da arte, ao passo que isto se dá com vistas à uma indissociável necessidade de superação de categorias que restrinjam seu fazer artístico em um nicho específico, para que sejam compreendidos(as/es) como produtores(as/us) de arte num sentido universal do termo arte. Discussão que pode ser conectada, justamente, a outra lei proposta por Guerreiro Ramos, a lei da universalidade dos enunciados gerais da ciência, que apregoa a imprescindibilidade de que a validade de enunciados universais seja contextualizada. Neste caminho, é fundamental o entendimento do contexto histórico-social atual, apresentado acima no texto, em que há contestação do lugar atribuído a artistas negros(as/es) a partir de um olhar sobre o passado e com vistas ao futuro, sem importar questões estrangeiras, avaliando no histórico das relações sócio-raciais do país quais categorias podem ou não ser utilizadas no universo da arte para o aprimoramento dos processos de legitimação e circulação de trabalhos de arte produzidos por pessoas negras.

Até aqui é possível notar que exposição de Guimarães e Herkenhoff proporciona a análise do universo da arte em longa duração, avaliando as relações raciais no passado, questionando o lugar atribuído a artistas negros(as/es) e possibilitando uma análise das possibilidades dos caminhos futuros para tais artistas na arte contemporânea brasileira. Seguindo para a finalização deste exercício analítico, é preciso retomar, ainda, outra lei da redução sociológica proposta por Guerreiro Ramos, a lei do caráter subsidiário da produção científica estrangeira. Em outra pesquisa (2018; 2021), ressaltai que os trabalhos de Howard Becker ([1982] 2010) e Pierre Bourdieu (1996) são cânones fundamentais para a constituição

da sociologia da arte como uma subdisciplina autônoma ao redor do mundo (Quemin, 2017: 296), sendo quase uma exigência que todo(a/e) jovem pesquisador(a/u) em sociologia da arte ou utilize seus conceitos e teorias ou justifique sua não utilização. Efetivamente, a teoria dos mundos da arte, de Becker, e a teoria do campo artístico, de Bourdieu, informam e inspiram pesquisas em sociologia da arte, visto que através das noções de mundo e campo, o sociólogo norte-americano e o sociólogo francês refletem sobre a conformação social da arte (que envolve diferentes indivíduos e instituições) em que se produzem objetos, discursos e práticas tomados como socialmente valorizados, rompendo com a ideia de que os criadores artísticos sejam indivíduos isolados e dotados de dons especiais, buscando demonstrar o caráter social do universo da arte.

De fato, ambos constructos teóricos auxiliam a reflexão acerca do microcosmos da arte. Todavia, como quero aqui fazer notar por meio do trabalho de Guerreiro Ramos, Becker ou Bourdieu deveriam ser adotados na análise das relações sociais do universo artístico brasileiro, na medida em que suas teorias sejam tomadas como ferramentas, não como verdades absolutas a serem utilizadas sem recontextualização. Falar em campo ou mundo da arte no caso brasileiro sem considerar este contexto histórico e social, seria apenas a replicação de jargões sociológicos como letra de autoridade. Neste sentido, aqui não utilizo nem um dos autores para dar conta do universo social de produtores de arte e outros profissionais e instituições artísticas, trato, pelo contrário, de tais relações tendo tais autores em mente, sem necessariamente replicar suas teorias, levando em conta, em efetivo, o histórico das relações sociais e raciais no país. Becker e Bourdieu estão, deste modo, informando um olhar para que seja possível entender que a arte é feita por meio das conexões entre indivíduos e instituições artísticas, mas apenas replicar aqui suas teorias seria puro dogmatismo, nos termos de Guerreiro, e em nada explicaria de fato as questões que proponho para averiguação. Desta forma, adotando a redução sociológica de Guerreiro Ramos como princípio metodológico, é interessante notar que algumas teorias e metodologias não caberiam para os objetivos deste artigo, mas poderiam servir como subsídio a outras pesquisas, com outros objetivos específicos, o que precisa ser verificado de antemão, não adotando teorias estrangeiras sem uma necessária recontextualização.

Retomando as características que Guerreiro Ramos ([1958] 1996) propôs para definir o que seja a redução sociológica, é importante considerá-la como uma atitude metódica, um procedimento metodológico que permite a constituição dos pressupostos que deverão ser adotados em pesquisas sociológicas, neste caso, em sociologia da arte, mas não somente. Ao adotar uma perspectiva guerreiriana como princípio tornamos mais nítidas quais as nuances sociais e históricas que informam as relações entre objetos, interlocutores e instituições a serem analisados. Possibilita, assim, um olhar crítico à própria constituição dos projetos de pesquisa, tornando-os mais aderentes à realidade que visam analisar.



5. Considerações finais



Figuras 9 e 10: Na primeira imagem encontram-se dois objetos de tortura do período colonial brasileiro, um vira-mundo e uma palmatória, presentes na exposição *Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel* (2025). Na segunda imagem, feita no segundo andar da exposição, encontra-se a escultura de Flávio Cerqueira, *Não estou no meu passado* (2024)

Fonte: Autor.

A exposição “Afrobrasilidade, homenagem a dois Valentins e a um Emanuel” (2025) ao buscar apontar historicamente a produção de arte afro-brasileira, tornou-se um estudo de caso aqui tomado para que seja possível demonstrar a validade do pensamento legado por Alberto Guerreiro Ramos pelos estudos na sociologia da arte brasileira. Acima, as imagens 9 e 10 elucidam porque a mostra em questão foi aqui eleita para análise, de um lado objetos de tortura que transportam pessoas negras ao terror impregnado em suas subjetividades acerca do período escravista. De outro, o trabalho de Flávio Cerqueira, é exemplar da produção artística de vários(as/es) artistas negros(as/es), que ao saberem do passado, não o reivindicam de modo estanque, buscam, em fato, repensar as possibilidades do presente da população negra brasileira, mirando outras possibilidades de futuro para esta população. Possibilidades estas que mesmo informadas pelo passado complexificam a existência negra brasileira e podem contribuir para a desconstrução dos padrões coloniais que ainda parecem guiar as condutas na sociedade brasileira.

Guerreiro Ramos pode mesmo ser encarado como intelectual que levou à sério a noção de práxis, no sentido de ser propositor de teorias e metodologias que não apenas avaliassem questões sociais, mas que por meio de um engajamento social pudessem transformar a realidade, especialmente das populações subalternizadas. Teórico do desenvolvimento, seu desenvolvimentismo, é possível dizer, não visava apenas infraestruturas, de fato, a melhoria da vida das pessoas de carne e ossos, também num sentido subjetivo, era o alvo de suas preocupações.

A redução sociológica de Guerreiro Ramos, espero ter explicitado, é uma ferramenta metodológica que pode contribuir para o aprimoramento das pesquisas em sociologia da arte no Brasil. Como busquei demonstrar, esta ferramenta deve ser tomada como um guia para pesquisas sociológicas, adotada de antemão, possibilitando que a realidade social seja analisada levando em conta a sua historicidade, bem como possam ser meio para transformações sociais. A meta, deste modo, é a fuga de um passado em que as pesquisas no país ao invés de interpretá-lo com base em sua realidade efetiva, reproduziram ferramentas teórico-metodológicas estrangeiras, tornando nossa sociologia uma sociologia enlatada, como versava Guerreiro. A desconexão entre nossa sociologia e a realidade que visa analisar é o alvo de Guerreiro Ramos.

Assim, ao analisar a exposição “Afro-brasilidade: uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel” (2025) sob a perspectiva guerreiriana da redução sociológica, buscou-se evidenciar como práticas artísticas e reflexões teóricas podem dialogar na construção de novas possibilidades de interpretação da realidade brasileira. A mostra não apenas apresentou objetos e obras que remetem ao trauma da escravidão ou à denúncia das estruturas coloniais ainda vigentes, mas também expôs produções contemporâneas que tensionam essas heranças, propondo horizontes de futuro ancorados na experiência negra. Nesse sentido, a redução sociológica oferece um caminho para compreender como tais expressões não podem ser analisadas a partir de categorias externas ou importadas de maneira acrítica, mas exigem referenciais situados, que considerem a historicidade do Brasil. Mais do que método, a redução é um convite à práxis, isto é, ao engajamento crítico e transformador com a realidade social. No caso da sociologia da arte, trata-se de perceber como as obras podem contribuir não apenas para a leitura do presente, mas também para a reinvenção de projetos coletivos de existência. Ao analisar a exposição tomando as reflexões de Guerreiro Ramos, reafirma-se que a sociologia da arte, quando sensível às epistemologias negras e atenta às contradições da sociedade brasileira, pode participar ativamente da desconstrução dos padrões coloniais que ainda estruturam nossa cultura e, sobretudo, de sua superação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amancio, K. (2021). A história da arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. *Farol*, 1, 27–38.
- Azevedo, A., & Albernaz, R. O. (2010). A redução sociológica em status nascendi: Os estudos literários de Guerreiro Ramos publicados na revista *Cultura Política*. *Organizações & Sociedade*, 17(52), 47–68.
- Barbosa, M. (2006). Guerreiro Ramos: O personalismo negro. *Tempo Social*, 18(2), 217–228.
- Becker, H. S. (2010 [1982]). *Mundos da arte*. Livros Horizonte.
- Bicudo, V. (2010). *Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo* (Obra original publicada em 1945). Sociologia e Política.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte*. Companhia das Letras.
- Bueno, M. L., Sant’Anna, S. M. P., & Dabul, L. (2018). Sociologia da arte: Breve histórico da construção de uma disciplina. *Revista Brasileira de Sociologia*, 6, 266–289.

- Caldas, A., & Silva, N. P. (2024). A crítica de Guerreiro Ramos à Escola de Chicago: Assimilação, aculturação e racismo. *Dados*, 67(3), 1–31.
- Conceição, W. (2017). *Brancura e branquitude: Ausências, presenças e emergências de um campo de debate* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina.
- Gonzalez, L. (1983). Racismo e sexismo na cultura brasileira. In L. A. M. Silva et al. (Orgs.), *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos* (pp. 223–244). ANPOCS.
- Hasenbalg, C. (1982). Raça, classe e mobilidade. In L. Gonzalez & C. Hasenbalg, *Lugar de negro* (pp.67-102). Marco Zero.
- Horta, V. (2025). *O lugar da performance nos museus brasileiros* (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Lacerda, J. B. (1911). Sur le métis au Brésil. In *Premier Congrès Universel des Races* (26–29 juillet 1911). Devouge.
- Lopes, T. da C. (2012). *Sociologia e puericultura no pensamento de Guerreiro Ramos: Diálogos com a Escola de Chicago (1943–1948)* (Dissertação de mestrado). Fundação Oswaldo Cruz.
- Marcondes, G. (2021). *Procuram-se artistas: Aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Editora Telha.
- Marcondes, G. (no prelo). *Sob a luz da negritude: Diálogos com Alberto Guerreiro Ramos para uma sociologia da arte um tanto mais brasileira*. Dados.
- Maio, M. C. (2015a). Cor, intelectuais e nação na sociologia de Guerreiro Ramos. *Cadernos EBAPE*, 13, 605–630.
- Maio, M. C. (2015b). Guerreiro Ramos interpela a Unesco: Ciências sociais, militância e antirracismo. *Cadernos CRH*, 28(73), 77–90.
- Menezes Neto, H. (2018). *Entre o visível e o oculto: A construção do conceito de arte afro-brasileira* (Dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo.
- Moreschi, B. (2017). A história da arte. Recuperado em 7 de setembro de 2025, de https://brunomoreschi.com/Historia-da_rte
- Moura, C. (2014 [1959]). *Rebeliões da senzala: Quilombos, insurreições, guerrilhas*. Anita Garibaldi.
- Nascimento, A. (1978). *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*. Paz e Terra.
- Nascimento, A. (2004). Teatro Experimental do Negro: Trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, 18(50), 209–224.

- Oliveira, L. L. (1995). *A sociologia do Guerreiro*. Editora UFRJ.
- Quemin, A. (2017). The sociology of art. In K. O. Korgen (Ed.), *The Cambridge handbook of sociology* (Vol. 2). Cambridge University Press.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Letramento.
- Ramos, A. G. (1995 [1957]). *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Ed. UFRJ.
- Ramos, A. G. (1996 [1958]). *A redução sociológica*. Ed. UFRJ.
- Rodrigues, R. N. (2010 [1932]). *Os africanos no Brasil*. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais.
- Schwarcz, L. M. (1993). *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870–1930*. Companhia das Letras.
- Simioni, A. P., & Quemin, A. (2019). A contribuição de Pierre Bourdieu para a sociologia da arte (França e Brasil). *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais (BIB)*, (89), 1–27.
- Toscano, M. (2016). Guerreiro Ramos e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). *Ilha – Revista de Antropologia*, 18(1), 264–271.
- Vianna, F. O. (1934). *Raça e assimilação*. Companhia Editora Nacional.

Guilherme Marcondes.

É professor adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRJ). Doutor e mestre em Sociologia e Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Atualmente, é um dos coordenadores do Comitê de Pesquisa em Sociologia da Arte da Sociedade Brasileira de Sociologia e co-coordenador do GIRO - Grupo de Pesquisa em Relações Étnico-Raciais. E-mail: gui.marcondesss@gmail.com ORCID: 0000-0001-6114-7944

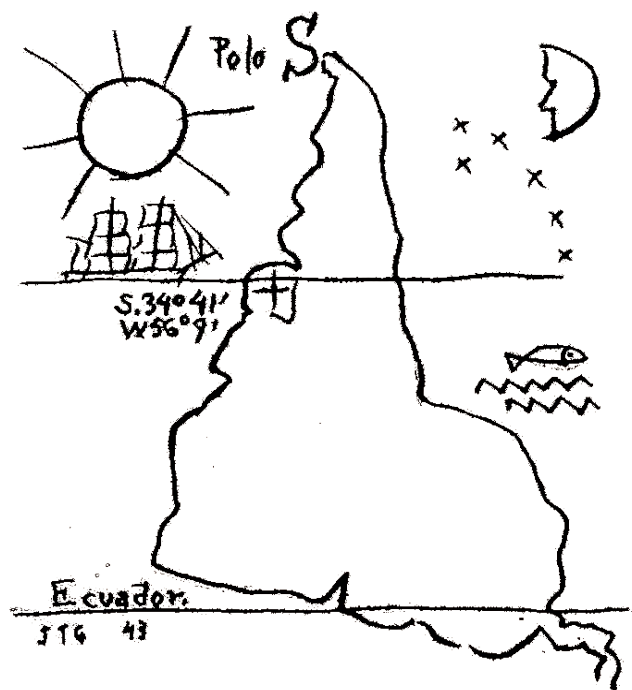
Receção: 10/11/2025

Aprovação: 28/12/2025

Citação:

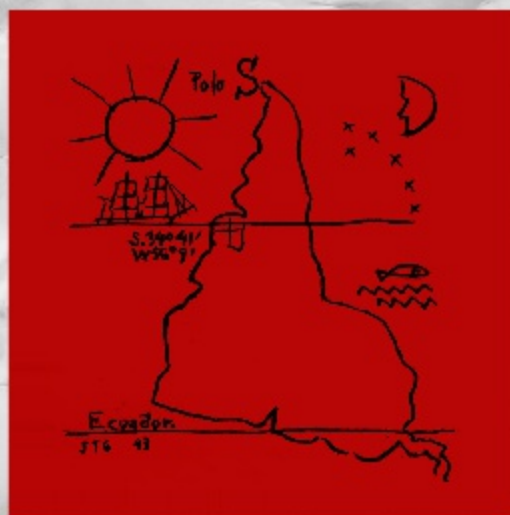
Marcondes, G. (2025). Perspectivas negras para a sociologia da arte brasileira: a exposição afro-brasilidade e a atualidade de Guerreiro Ramos. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3) Volume Especial, pp.120-142 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8nespa8>





Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Caribe em perspectiva



Organização

**Sabrina Parracho Sant'Anna
Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos**

Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025



