

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA
PROLAM/USP

CRISTIÉLEN RIBEIRO MARQUES

**O colecionismo de arte latino-americana na América Latina:
Um estudo das coleções Cisneros e Costantini em âmbito transregional**

Versão Corrigida

São Paulo
2022

CRISTIÉLEN RIBEIRO MARQUES

O colecionismo de arte latino-americana na América Latina:
Um estudo das coleções Cisneros e Costantini em âmbito transregional

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Linha de Pesquisa: Comunicação e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M357c Marques, Cristiélen Ribeiro
O colecionismo de arte latino-americana na América Latina: Um estudo das coleções Cisneros e Costantini em âmbito transregional / Cristiélen Ribeiro Marques; orientadora Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves - São Paulo, 2022.
199 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina. Área de concentração: Integração da América Latina.

1. HISTÓRIA DA ARTE. 2. SOCIOLOGIA DA ARTE. 3. MERCADO DE ARTE. 4. ECONOMIA DA CULTURA. 5. COLEÇÕES. I. Gonçalves, Lisbeth Ruth Rebollo, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância da orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Cristiélen Ribeiro Marques

Data da defesa: 20/10/2022

Nome da orientador(a): Prof(a). Dr(a). Lisbeth Rebollo Gonçalves

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 16/12/2022

Assinatura do(a) orientador(a)

Nome: Cristiélen Ribeiro Marques

Título: O colecionismo de arte latino-americana na América Latina:
Um estudo das coleções Cisneros e Costantini em âmbito transregional

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades Integração Da América Latina para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Aprovada em: 20/10/2022

Banca Examinadora

Prof. Dra.	Lisbeth Rebollo Gonçalves (Orientadora)
Instituição:	Programa Integração América Latina - PROLAM/USP
Julgamento:	
Assinatura	
Prof. Dra.	Maria Amélia Bulhões Garcia
Instituição:	Programa de Pós-Graduação Em Artes Visuais - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Julgamento:	
Assinatura	
Prof. Dra.	Mariana Cerviño
Instituição:	Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires
Julgamento:	
Assinatura	

Aos meus avós, à minha mãe, ao meu pai, ao meu mano, gerações e laços de afeto de minhas origens, sempre presentes no que sou e em como me projeto.

Agradecimentos

À minha orientadora Lisbeth Rebollo Gonçalves pela oportunidade de aprendizado, pela inspiração para seguir pelos caminhos da pesquisa e por compartilhar suas experiências pelos mundos da arte.

À Universidade de São Paulo e ao Programa de Integração em América Latina, que mesmo em meio aos desafios impostos pela pandemia, foram ponto de partida essencial para a realização do sonho de seguir pela vida acadêmica.

À professora Mariana Cerviño da *Universidad de Buenos Aires* que me acolheu em seu grupo de estudos, com toda sua experiência e sua visão tão humana dos processos de investigação e da atividade de pesquisa.

À professora Julia Buenaventura, quem me apresentou o meu objeto de estudos, me encorajou a seguir como pesquisadora e continua sendo uma referência pelo seu modo de ver, pensar, falar e viver a arte.

Aos professores Sandra Tucci e Renato Negrão que me acompanharam no processo de transição de carreira e incentivaram a seguir pelo campo da arte, da curadoria, e a ser sempre uma “curadora viajante”.

Aos meus professores Elena Zarza e Lounes Bouhadoun que os considero mesmo amigos e me ajudaram a expandir minha expressão neste mundo em outros idiomas, a integrar culturas, palavras, poesias, autores e afetos.

À minha família pelo apoio, torcida e amor incondicional, sempre.

Ao Marco que, do feliz encontro de nossos caminhos, passou a fazer parte dessa jornada, companheiro agora de um trilhar, juntos.

A cada um dos meus amigos, bênçãos dos encontros da vida, apesar dos desencontros, e que de longe ou de perto, em *lives*, práticas de yoga, mensagens, palhaçadas, afeto, me ajudaram a superar o isolamento social pandêmico em que boa parte dessa pesquisa foi desenvolvida, e seguirão sendo essenciais neste caminhar.

Ao Ministério da Educação (MEC) pois parte do "presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

Um homem dos vinhedo falou, em agonia, junto ao ouvido de Marcela. Antes de morrer, revelou a ela o segredo:

– *A uva* – sussurrou – *é feita de vinho*.

Marcela Pérez-Silva me contou isso, e eu pensei: se a uva é feita de vinho, talvez a gente seja as palavras que contam o que a gente é.

(Eduardo Galeano, “A uva e o vinho” em *O Livro dos abraços*, 2019)

Mais difícil que escrever o relato é reencontrar quem atravessou os acontecimentos que são narrados.

(Beatriz Sarlo, *Viagens da Amazônia às Malvinas*, 2015)

RESUMO

MARQUES, C.R. **O colecionismo de arte latino-americana na América Latina: Um estudo das coleções Cisneros e Costantini em âmbito transregional.** 2022. 195 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Integração na América Latina da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A pesquisa apresentada nessa dissertação teve como tema o colecionismo de arte latino-americana por colecionadores do continente, em circuitos transregionais e instâncias cultural e mercadológica do campo artístico. O estudo foi conduzido sob uma abordagem interdisciplinar, em que se destacam a História, a Crítica, a Sociologia e a Economia da Arte, em uma primeira etapa exploratória em torno ao cenário regional e internacional que se configurou nos anos 1970, quando se observa a formação de coleções sob a categoria de arte latino-americana. A partir disso, desenvolveu-se um estudo comparativo da trajetória de formação das coleções privadas de Eduardo Costantini e de Patricia Phelps de Cisneros, de suas conversões em dimensão pública e institucionalização no *Museo de Arte Latinoamericano*, MALBA, e na *Colección Patricia Phelps de Cisneros*, CCPC, respectivamente. A análise desses projetos colecionistas permitiu uma melhor compreensão da emergência dessa prática entre colecionadores da própria região e de seus impactos na consolidação do sistema e dos circuitos da arte latino-americana. De forma mais ampla, o estudo contribuiu para a compreensão dos princípios que organizam a hegemonia de um sistema e de circuitos sob essa categoria artística, e o discernimento das influências das coleções e dos colecionadores exercidas como consagradores da legitimidade de um tipo de bem simbólico e de um modo de apropriação, na América Latina.

Palavras-chave: Coleções de arte. Arte latino-americana. Eduardo Costantini. Patricia Phelps de Cisneros. Sociologia da Arte. Mercado de Arte.

RESUMEN

MARQUES, C.R. **El coleccionismo de arte latinoamericano en América Latina: un estudio de las colecciones de Cisneros y Costantini en un contexto transregional**. 2022. 195 f. Disertación (Maestría) – Programa de Pós-Graduação em Integração na América Latina da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

La investigación presentada en esta disertación tuvo como tema el coleccionismo de arte latinoamericano por parte de coleccionistas del continente, en circuitos transregionales e instancias culturales y de mercadeo del campo artístico. El estudio se realizó bajo un enfoque interdisciplinario, en el que se destacan la Historia, la Crítica, la Sociología y la Economía del Arte, en una primera etapa exploratoria en torno al escenario regional e internacional que se configuró en la década de 1970, cuando se observa la formación de colecciones bajo la categoría del arte latinoamericano. A partir de ello, se desarrolló un estudio comparativo de la trayectoria de formación de las colecciones privadas de Eduardo Costantini y de Patricia Phelps de Cisneros, sus conversiones a una dimensión pública e institucionalización en el Museo de Arte Latinoamericano, MALBA, y en la Colección Patricia Phelps de Cisneros. Cisneros., CCPC, respectivamente. El análisis de estos proyectos de coleccionismo permitió comprender mejor el surgimiento de esta práctica entre los coleccionistas de la región y sus impactos en la consolidación del sistema y los circuitos del arte latinoamericano. De manera más amplia, el estudio contribuyó a la comprensión de los principios que organizan la hegemonía de un sistema y circuitos bajo esta categoría artística, y al discernimiento de las influencias de las colecciones y los coleccionistas ejercidas como consagrantes de la legitimidad de un tipo de simbólico y en una forma de apropiación, en América Latina.

Palabras clave: Colecciones de arte. Arte latinoamericano. Eduardo Costantini. Patricia Phelps de Cisneros. Sociología del arte. Mercado del arte.

ABSTRACT

MARQUES, C.R. **Collecting Latin American art in Latin America: A study of the Cisneros and Costantini collections in a transregional context.** 2022. 195 f. Thesis (Master's degree) – Programa de Pós-Graduação em Integração na América Latina da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The research presented in this dissertation had as its theme the collection of Latin American art by collectors from the continent, in transregional circuits and cultural and marketing instances of the artistic field. The study was conducted under an interdisciplinary approach, in which History, Criticism, Sociology and the Economy of Art stand out, in a first exploratory stage around the regional and international scenario that was configured in the 1970s, when it can be noted the formation of collections under the category of Latin American art. Based on this, a comparative study was developed focused on the formation trajectory of the private collections of Eduardo Costantini and Patricia Phelps de Cisneros, its conversion into a public dimension and institutionalization in the *Museo de Arte Latinoamericano*, MALBA, and in the *Colección Patricia Phelps de Cisneros*, CCPC, respectively. The analysis of these collecting projects allowed a better understanding of the emergence of this practice among collectors in the region and its impacts on the consolidation of the Latin American art system and circuits. More broadly, the study contributed to the understanding of the principles that organize the hegemony of a system and circuits under this artistic category, and the discernment of the influences of collections and collectors exercised as consecrators of the legitimacy of a type of symbolic and in a way of appropriation, in Latin America.

Keywords: Art Collections. Latin American Art. Eduardo Costantini. Patricia Phelps de Cisneros. Sociology of Art. Art Market.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Charges de Mino publicadas no jornal A Tribuna, em 6 e 7 de outubro de 1969, respectivamente	29
Figura 2 - Capa do livro Contrabienal, 1971	30
Figura 3 – Capas de livros integrantes da série UNESCO: América Latina en su cultura.....	32
Figura 4 - Desenho de Julio Le Parc, no Encuentro de Artes Visuales e Identidad en América Latina (México)1981	36
Figura 5 – Obra multimídia de Juan Downey (b. Chile. 1940–1993), Video Trans Americas (1973–76)	37
Figura 6 – Obra de Horacio Zabala, Integração de linguagens poéticas experimentais com investigações sociais e econômicas (1974)	38
Figura 7 - Diagrama de nós de participação no júri de bienais na América Latina e Caribe, 1951-1986.....	39
Figura 8 - Evento para a Instalação da <i>Columna I-Angualasto</i> de Leandro Katz, em 1971	40
Figura 9 - Exposição “Roberto Matta” no Espaço Latino-Americano, junho-julho de 1982 ..	47
Figura 10 – Vista da exposição Frida Kahlo, na Whitechapel Gallery, em Londres, no período de 26 de março a 2 de maio de 1982.	49
Figura 11 – Vista da sala Radical Leap, curada por Guy Brett, na exposição Art in Latin America (1989).....	50
Figura 12 - 1a. Bienal do Mercosul (1997)	64
Figura 13 - Clara Diament Sujo fotografada no final dos anos 1970, a casa da família Sujo..	84
Figura 14 - Ceres Franco na década de 1960 em atividade na galeria L'oeil de Boeuf e na exposição Nova Figuração da Escola de Paris	85
Figura 15 - Brochura publicada conjuntamente à exposição Art of the Americas na Galería Sudamericana, Nova York, 1954.....	87
Figura 16 - Carla Stellweg, Bienal de Veneza de 1968.....	88
Figura 17 – Abertura da exposição Art for the People of Nicarágua, Musée d’Art et d’Essai (Palais de Tokyo), Paris, 1981.....	92
Figura 18 – Carmen Waugh e Viginia Espinoza na exposição Art for the People of Nicarágua, Musée d’Art et d’Essai (Palais de Tokyo), Paris, 1981	93
Figura 19 - Ella Fontanals-Cisneros e sua coleção em sua casa em Miami	99
Figura 20 - Estrellita Brodsky fotografada em sua casa em Nova York e sua coleção, em Outubro de 2017	101

Figura 21 - Coleções de arte latino-americana	104
Figura 22 - Regimes da arte - moderna e contemporânea	109
Figura 23 — O casal Cisneros junto a personalidades internacionais	112
Figura 24 – William H. Phelps, bisavô de Patty Cisneros.....	112
Figura 25 - Primeira obra adquirida - Coleção Cisneros	113
Figura 26 – As cinco coleções que compõem a CPPC.....	115
Figura 27 - Patty e Gustavo Cisneros, Expedição a Gran Sabana, 1988, Salto Para, Estado Bolívar, Venezuela	116
Figura 28 - Lygia Clark, Contra Relevo (Objeto Nº 7), 1959, acrílica sobre madeira compensada, 55.5 x 55.5 x 4.5 cm.....	120
Figura 29 - Patricia Phelps com Glenn D. Lowry, diretor do MoMA (2017), ao lado de "Painting 9", de Hélio Oiticica (1959).....	122
Figura 30 - Vista da exposição Sur moderno: Journeys of Abstraction – The Patricia Phelps de Cisneros Gift.....	123
Figura 31 - Antonio Berni, Manifestación, 1934, têmpera sobre tela, 180 x 249,5 cm	126
Figura 32 – Exposição Modern Mexico Avant-Garde and Revolution, no MALBA (2017). 127	
Figura 33 - O leiloeiro Oliver Barker, Presidente do Conselho da Sotheby's Europa, durante leilão do autorretrato de Frida Kahlo.....	128
Figura 34 – Outdoor e detalhe do design da campanha de divulgação de A Coleção Costantini no MAM (1998)	130
Figura 35 - Eduardo Costantini, Fernando Henrique Cardoso e Abaporu	131
Figura 36 – Fachada e área interna do MALBA, Buenos Aires.....	132
Figura 37 - Obra Gagarin (1961), de León Ferrari, e disposta na residência de Eduardo Costantini.....	134
Figura 38 – Núcleo El Principio da exposição Verboamérica, Buenos Aires, MALBA (2017)	136
Figura 39 – Eduardo Navarro, Poema Volcánico (2014)	150
Figura 40 - Rosana Paulino, Adão (2014), colagem, grafite e acrílica sobre papel, 49,5 x 39,5 cm	151
Figura 41 - Obras dos sonhos de Eduardo Costantini e de Patty Cisneros - Di Cavalcanti, Samba (1925) e Helio Oiticica, O Grande Núcleo (1966)	152
Figura 42 - Cisneros e Costantini: diagrama de pontos de contato e ligações	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. A CONSOLIDAÇÃO DE UM SISTEMA DA ARTE LATINO-AMERICANA EM CIRCUITOS TRANSREGIONAIS (1970 – VIRADA DO SÉCULO XX)	23
1.1. ENTRE O LOCAL E O UNIVERSAL, EPISTEMOLOGIAS PRÓPRIAS E ABORDAGENS TRANSREGIONAIS	26
1.2. ARTE LATINOAMERICANA EM CURADORIAS INTERNACIONAIS, DESDE A AMÉRICA LATINA E ARTICULAÇÕES INSTITUCIONAIS.....	44
1.3. ENGRENAGENS GEOPOLÍTICAS E MERCADOLÓGICAS DA ARTE LATINO-AMERICANA COMO CATEGORIA DE COLEÇÃO	53
2. O COLECIONISMO DE ARTE LATINO-AMERICANA E AS ELITES EMPRESARIAIS NA AMÉRICA LATINA	65
2.1. METODOLOGIA	69
2.2. AS ELITES EMPRESARIAIS LATINO-AMERICANAS E A ASCENSÃO DE COLECIONADORES	72
2.3. A FIGURA DO “ <i>PASSEUR</i> ”: ALGUNS AGENTES ENTRE HISTÓRIA E MERCADO DE ARTE, GALERISMO E PRODUÇÃO CULTURAL.....	82
2.4. PROJETOS INSTITUCIONAIS ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO	88
2.5. COLECIONADORES PRIVADOS E AS DIMENSÕES PÚBLICAS DE SUAS COLEÇÕES.....	96
3. ESTUDO COMPARATIVO DE COLEÇÕES PRIVADAS DE ARTE LATINO-AMERICANA E SUAS DIMENSÕES PÚBLICAS	104
3.1. METODOLOGIA	105
3.2. PATRICIA PHELPS DE CISNEROS E A CPPC.....	110
3.3. EDUARDO COSTANTINI E O <i>MALBA</i>	123
3.4. ANÁLISE COMPARATIVA: PATRICIA PHELPS DE CISNEROS, EDUARDO COSTANTINI, <i>CPPC</i> E <i>MALBA</i>	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS	165
ANEXOS	189

INTRODUÇÃO

No nada discreto encanto por uma geografia, é preciso iniciar esta introdução, redundante e ironicamente, com uma advertência a mim mesma e aos leitores: esta dissertação caminha “entre o ridículo do estereótipo e a brutalidade da realidade”¹. Explico-me: primeiramente porque é ato: transita, faz caminho. Não é o primeiro, nem o último passo de uma jornada pela arte latino-americana; segundo, porque é paradoxal, joga com opostos, não como dialética, mas como possibilidade de expansão. Não há síntese, há veredas abertas, becos sem saída, encruzilhadas... Há céu! E, *¡ojalá!*, não será em queda...

Talvez tenha sido a visão, ainda criança, das margens brasileiras do rio Paraguai ou o som da harpa paraguaia em fitas cassetes no fusquinha azul-marinho. Terá sido o encanto ao cruzar a fronteira e deparar-me com o artesanato da Bolívia? Podem ter sido ainda as primeiras aulas de castelhano e o *voseo* da professora uruguaia, o horizonte no Salar de Uyuni ou o ceviche peruano, os *patacones* na Colômbia... Ah, mas houve os *hits* dos anos 1970: “eu sou da América do Sul” e “eu sou apenas um rapaz latino-americano”... O fato é que “caminhando no incerto, idolatrando a dúvida”², acabei chegando à arte da América Latina. Primeiro, como viajante, depois, pesquisadora, e por essas diferentes vias e num bom tempo de trilha, acabei me encontrando no circuito dessa arte. É difícil refazer o trajeto exato, por isso tento traçar uma cartografia *afetiva* dentre as tantas possíveis.

Assim, cá estou, na introdução desta dissertação que traz um panorama da formação do sistema da arte latino-americana, marcado pelas escrituras europeia e estadunidense e, também, pelo apagamento de outras expressões que com elas coexistiram sob a tal identidade. Um sistema feito também por coleções e por colecionadores, chegando a maravilhas artísticas e perversidades econômicas, e às vezes também ao revés. De Plínio (o Velho) a Ruskin, vemos que há um paradoxo em relação ao valor simbólico e o investimento na produção artística, havendo artistas em cooperação ou competição batalhando por seu quinhão de sobrevivência na vida, na arte e quem sabe até na história. Aliás, nesta última é o caso mais provável pela costumeira valorização póstuma e a cifras extraordinárias.

¹ Inspiração numa proposição do curador Cuauhtémoc Medina. Segue a reprodução completa do parágrafo que foi tomado como referência: “Procuro aqui explicar-me porque é tão insatisfatório descartar o termo ‘América Latina’ quanto continuar a abraçá-lo como um ideal político: simplesmente sua falta de substância é um ponto de partida melhor do que assumir ‘nossas’ culturas nacionais. Sempre que pensado como Miranda: um território ambíguo e opaco onde se cruzam muitas narrativas e projetos, na negociação impossível entre o ridículo do estereótipo e a brutalidade da realidade.” (MEDINA, 2021).

² “Caminhando no incerto, idolatrando a dúvida” é a frase com que Antonio Abujamra (1932-2015) abria o programa de entrevistas *Provocações*, no ar por 15 anos na TV Cultura.

É nesse jogo que a arte da América Latina buscou se inserir, entre o regional e o universal, exotismos e *status* global. Falar a linguagem desse feroz mercado da arte não foi para amadores, e foi preciso “*caminar con el diablo*”, como confabulou Gerardo Mosquera, para que a arte *desde* a América Latina (como prefere o autor, ao invés de arte “da” região) pudesse fazer parte da circulação cultural internacional. A depender dos parâmetros, pode-se dizer que houve êxito nessa empreitada, mas aí fica a pergunta de Mosquera: “O diabo foi útil?”. Aliás, é essa a questão que já coloquei a mim mesma, muitas e muitas vezes, pois de mirá-lo à distância senti-me mesmo tendo vendido minha alma em alguns momentos, ou pior, com a sensação de que “talvez agora sejamos nós o diabo”. (MOSQUERA, 2010a, p. 171). Assim sendo, é impossível falar de economia ou mercadologia da arte sem enveredar por esse complexo caminho; é impossível também não mencionar que esta pesquisa, que começou oficialmente com o meu ingresso no mestrado em 2020, desenvolveu-se numa felicidade doce e amarga, isolada socialmente, sob a experiência de um mundo pandêmico (tema este para um ensaio à parte!).

Transformar esse percurso em texto se mostrou como novos passos de um caminho que se faz em sentido e significado, e que ajudaram a descobrir-me em minha pesquisa e a fazer dela uma jornada e “uma maneira de contar – e produzir – o mundo” (SPINK, 2003, p. 26).

Primeiros encontros: embriões da pesquisa

O ano então era 2017, em meio a uma mudança de rumo nos mais de 20 anos de uma carreira desenvolvida na área de Comunicação e Marketing, nos mundos das corporações e dos negócios, para seguir em uma nova direção com o início de uma especialização em Curadoria de Arte. Nesse novo caminho, deparei-me com a oportunidade de cursar a disciplina *Deslocando o cânone: curadoria como história na arte da América Latina*³ e um rol de exposições selecionadas para serem estudadas e apresentadas em seminário.

Da lista de mostras de arte, todas tinham sido realizadas em períodos anteriores, à exceção de *Verboamérica* que seguia em exibição, na cidade de Buenos Aires. A simples escolha por estudá-la, combinando os meus interesses em arte e viagem, revelou-se mais tarde um menir na história das exposições de arte latino-americana e em minha trajetória levando-me a um encontro determinante para este estudo. Deparei-me com obras cujas biografias desde a

³ Essa disciplina era coordenada pelos professores Julia Buenaventura e Martín Grossmann e se aprofundava em curadorias latino-americanas “encarregadas de deslocar um cânone estético e uma linearidade histórica que encontravam seu epicentro primeiro na Europa, e depois – a partir da segunda metade do século XX – nos Estados Unidos” (BUENAVENTURA; GROSSMANN, 2017).

concepção, pelas mãos de cada artista que lhe deram vida, em suas diferentes origens e trajetórias, tiveram um destino comum: uma vez reunidas por um colecionador privado, estavam então expostas em uma nova morada e sob uma identidade, o *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, MALBA.

“*Si la palabra verbo es conjugar los jugos de tiempo [...] el verbo América es búsqueda de acontecimientos que no se cuentan en el cuento*”. (MATTA, 1983) Naquele ponto, meu desconhecimento dos “acontecimentos” era enorme, imagine então dos “não contados”. E a questão do colecionismo que se juntava a essa história me mostrava que a dinâmica de formação de coleções e de seu desenvolvimento, no sentido de sua legitimação e institucionalização, refletia e alterava a cultura, a sociedade, a política, a economia... Essas coleções operavam como partes do “valor agregado da história”, estando inseridas em contextos da vida e ligadas ao tempo por sua evolução e ritmo, sendo em si um passado, um presente e um futuro (VARINE, 2013, p. 20).

Ao mesmo tempo, percebia que esse caminho complexo, de imbricamento de dimensões culturais, artísticas e mercadológicas, também me trazia a oportunidade de utilizar antigos e novos conhecimentos nos rumos que tinha escolhido percorrer. A experiência anterior – com grandes empresas, empresários, temáticas que iam do chão de fábrica a megatransações de fusões e aquisições, atividades de “*ghostwriter*” para CEO, relações com a imprensa para divulgações de balanços anuais e até a escolha de projetos para patrocínio como parte da responsabilidade da empresa (sob o atual acrônimo *ESG*) – somava-se às recentes descobertas e encantamentos causados pelas leituras sobre as exposições de Harald Szeemann e sobre as primeiras Bienais de São Paulo e de autores como Hans Ulrich Obrist e Joaquín Torres García com *La Escuela del Sur* e sua *América Invertida*.

Assim, eu começaria a flexionar o “Verbo América” na minha “busca por acontecimentos não contados no conto”, nas intersecções entre cultura e mercado, arte e colecionismo. Nessa “justaposição de materialidade e socialidade” (SPINK, 2003, p.22), entre viagens pessoais e pesquisa acadêmica, muitas foram as descobertas, os afetos e as histórias da arte *desde a América Latina* e, como contar histórias faz parte do processo de pesquisa, vou alternando-me entre o caminhar no campo da arte latino-americana e o deter-me nesta e em outras escritas também como prática estética.

O desenvolvimento da pesquisa

Um dos mais importantes pensadores contemporâneos sobre a cultura e a arte latino-americanas, Nestor García Canclini, tem discutido em suas publicações uma abordagem que denomina de “giro transdisciplinar da arte” (e no mesmo sentido também utiliza o termo “giro interdisciplinar”). Canclini (2016, p. 49–51) assevera que se chegou a uma situação do saber da arte em que “não se pode entender o socioeconômico sem o cultural, nem o contrário”, e nessa mesma agenda “passa-se do estudo de culturas locais e nacionais a processos de interculturalidade transnacional”. Junta-se a esse debate o crítico de arte Ticio Escobar (2020a, p. 54–55) que, em dada perspectiva, enfatiza que o próprio “arisco objeto ‘arte’” impõe tanto “intersecções disciplinares”, como “transbordamentos acadêmicos, reconfigurações metodológicas e conceituais, e inevitáveis contaminações retóricas” e complementa que, nos estudos relativos à América Latina, as questões deveriam ser formuladas entrecruzando, de modo transversal e randômico, diversos campos disciplinares e conectando-as a diferentes cenas socioculturais.

Essas abordagens me nortearam e, ainda que sejam suficientemente desafiantes em si, assim demandava a realidade contemporânea com a qual estava lidando tendo por base a leitura da complexidade de Edgar Morin (2005), aplicável portanto ao sistema da arte, à arte e ao colecionismo. Segui, desse modo, com as investigações exploratórias pelas tramas das coleções, de “histórias conectadas” (PRADO, 2005), em levantamentos bibliográficos da História, Crítica, Sociologia e Economia da Arte, deparando-me com inúmeros novos eventos, geografias e investigações que complementavam a orquestração dessas abordagens, da compreensão do cenário, da formulação de problemas e do posterior desenho e escolhas metodológicas.

Havia uma forma de compreender a história que resultava da circulação contínua de materiais, pessoas e ideias como uma possibilidade de escapar da existência substancial de entidades culturais, etiquetadas entre “ocidentais” e “não ocidentais” e que derivam de definições essencialistas *a priori*. Essa abordagem contemporânea, focando os séculos XX e XXI, traz luz a uma história da arte não universal, construída horizontalmente numa “complexa interação de alteridade e reciprocidade que opera nas relações entre as culturas, bem como nas dinâmicas de transformação e a integração que resultam dos encontros e confrontos culturais”.⁴ (DOSSIN; KAUFMANN; JOYEUX-PRUNEL, 2015, p. 2). Uma visão que vai além da

⁴ No original: “[...] the complex interplay of alterity and reciprocity at work in the relations between cultures, as well as the dynamics of transformation and integration that result from cultural encounters and confrontations”.

materialidade dos objetos e da imagem, e abrange os diversos modos de circulação e os diferentes contextos em que ocorrem.

Quando a abordagem “clássica-evolutiva” da história da arte é aplicada à gênese da arte latino-americana, aparecem essencialmente as produções de artistas viajantes europeus sobre esse “tal novo continente” e a abertura das Academias de Belas Artes. Nessa perspectiva, a produção local do período colonial era vista como uma “transplantação” do modelo europeu, em comparações generalizantes “dos artistas coloniais com primitivos italianos”, apontando “crenças na superioridade do cristianismo como uma força civilizadora” e um “viés conservador” (SQUEFF; BAUMGARTEN, 2020, p. 7).

Neste estudo, portanto, a América Latina é inserida nessas circulações não apenas numa relação de “difusão e influência” e de “centro e periferia”, mas também de intercâmbio numa certa “república mundial das artes visuais”, expressão em releitura da obra de Pascale Casanova (2002). Ainda que a autora tenha traçado essa jornada no campo da literatura, há uma grande similaridade com o que se observou na arte. Ela afirma que o “espaço literário internacional” foi criado no século XVI, no qual a América Latina entrou aos poucos ao longo do século XIX e, com a descolonização, passou a reivindicar o acesso à legitimidade e à existência literária. Pascale detalha ainda que essa “república” de bens culturais e lógica econômica tem um modo próprio de funcionamento, com instâncias de consagração, e que apesar de não coincidir com o mapa político mundial, também produz hierarquias e violências numa situação de intercâmbio desigual, mas que ainda assim gera um “capital Cultura” (CASANOVA, 2002, p. 24) mundial.

Contra essa violência foram necessárias resistência e crítica, sendo elas fundamentos desta investigação que coloca em diálogo a crítica de centros hegemônicos com a que se construiu *desde a América Latina*. Foi sob esta perspectiva que se estabeleceu, por exemplo, um mapa da arte moderna latino-americana, ainda que, nas palavras de um de seus expoentes, Marta Traba, “sem forma, difuso nas servilidades paralelas do final do século”, mas que começava a tomar corpo (TRABA, 1973, p. 323). Esse não foi um processo que se deu na arte isoladamente, como aponta Juan Acha (1981, p. 14), outro importante crítico que aportou nessa visão sistêmica das artes na América Latina. Um sistema inserido na cultura, em correlação à tecnologia e à ciência, em interações com os indivíduos e a sociedade, inserida mesmo em um sistema de produção, distribuição e consumo.

Assim, o resultado de prosperidade do “nome América Latina” (SÁNCHEZ, 2012, p. 137) é tomado nesta investigação numa valorização não apenas advinda de um processo de internacionalização de forma unilateral, exclusivamente exógena, mas, sobretudo, de um fortalecimento interno das estruturas culturais e artísticas regionais em seus diferentes contatos,

local e internacionalmente, numa relação de simultaneidade entre diversos cenários artísticos, como propõe Andrea Giunta (2020a), ainda que paralelamente resistisse um discurso que afirmava que os países da América Latina estariam ainda em formação e que, portanto, careciam de uma nacionalidade, de uma identidade e uma cultura nacionais. Nesse sentido, como observou Juan Acha, todos os países estão em formação, sendo as questões culturais e identitárias “processos históricos e em contínua transformação”, de modo que era preciso conhecer e teorizar “*lo nuestro*” sob uma ética oriunda do exercício pleno de nossa soberania e autodeterminação (ACHA, 1984, p. 288).

É nesse sentido que artistas, curadores, críticos, museus, colecionadores e casas de leilão latino-americanos se encontram (e se desencontram) na segunda metade do século XX, fazendo parte das novas proposições narrativas para a arte da região. A partir da década de 1970, importantes transformações nas artes visuais latino-americanas se desenvolveram, e puderam ser observadas exposições panorâmicas da arte da região – e por essas também operadas –, numa intensa institucionalização e formação de coleções de arte da região; tais fenômenos e práticas ocorrem dentro dos contextos da globalização, de privatização da cultura, da financeirização e dos fluxos de capital.

Nessa nova configuração, a pesquisadora Mariana Cerviño (2007) aponta que os colecionadores passaram a ser atores econômicos centrais na demanda real do campo, coadunando a duplicidade da economia dos bens artísticos, de valor simbólico e econômico, e articulando em sua prática a dimensão material e simbólica desses objetos. Na atuação desses agentes, observou-se a convergência de algumas “tarefas” de grande impacto no sistema da arte, como são as atividades de conservação, recorte e significação. Destas, resultaram coleções privadas cujas dimensões públicas têm “efeitos na produção e circulação da arte para além da motivações e interesses individuais”⁵ (CERVIÑO, 2007, p. 187) dos próprios colecionadores.

Assim, nesse contexto de aumento da importância da dimensão mercadológica no sistema da arte e do poder de influência exercido pelos colecionadores, a produção artística latino-americana ainda ascendeu como “categoria de coleção” (MARTIN, 1999, p. 3). Alguns colecionadores que já se dedicavam a essa prática passaram a agregá-la aos seus acervos, mas outros, pioneiros na década de 1970, já adotaram essa produção como um projeto colecionista. Esse movimento também aconteceu entre colecionadores da América Latina que, além de destaque local e regional, alcançaram projeção e reconhecimento no circuito internacional, global da arte.

⁵ No original: cuyos efectos en la producción y circulación de arte va más allá de sus motivaciones e intereses individuales. Este último aspecto será retomado más adelante.

Desse cenário apresentado, derivaram as questões: que configuração foi esta que fez com que, a partir da década de 1970, a produção artística latino-americana ascendesse como “categoria de coleção” e quais foram os seus desdobramentos? Como se deu a emergência dessa categoria entre colecionadores da própria região? Perguntas das quais emerge a hipótese de que, ainda que sob a mesma “categoria”, os projetos colecionistas conduzidos por latino-americanos tiveram impactos singulares e essenciais na consolidação do sistema e dos circuitos da arte latino-americana.

A partir desses pontos, no arco temporal de 1970 e até o início do século XXI, este trabalho se desenvolveu em três etapas, que combinaram múltiplos métodos para a identificação das dinâmicas de consolidação do sistema da arte latino-americana em circuitos transregionais, considerados, pela visão *bourdiana*, como um “sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística” (BOURDIEU, 2007, p. 99). Ainda, foram identificados e aprofundados alguns pontos desse circuito da arte latino-americana tomando como referência o trabalho de Anne Cauquelin, pela qual as obras não são mais divididas entre academismo e vanguarda, e a sua realidade se “constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (2005, p. 82). Esse panorama está apresentado no Capítulo 1.

Com essa melhor compreensão do sistema, de agentes e agenciamentos, o estudo se concentrou na questão do consumo, focando o colecionismo e as coleções como “lugares privilegiados para se pensar as relações entre obras de arte e os vários estratos da sociedade”, em seus múltiplos confrontos e conexões (MALTA *et al.*, 2016, p.7). Nessa etapa, buscou-se esboçar uma cartografia de colecionadores em projetos públicos e privados, individuais e institucionais (AFONSO; FERNANDES, 2019, p. 393) dentro e fora da América Latina, não como posições fixas, mas como recurso de identificação e compreensão num espaço “aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível [e] suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE, 2000, p. 21).

Pela noção de consumo proposta por García Canclini, foi possível não apenas conhecer os efeitos das “ações hegemônicas” nesse sistema, como também problematizar “os princípios que organizam essa hegemonia, que consagram a legitimidade de um tipo de bem simbólico e de um modo de se apropriar deles” (CANCLINI, 2013, p. 157). Quantos às coleções, trabalhadas num segmento de obras de arte de alto valor no mercado, as evidências históricas atrelam o consumo desses bens artísticos de luxo às elites, que acabaram por estabelecer certas convenções e critérios de apreciação, determinando o gosto e a autenticidade dos objetos (AFONSO; FERNANDES, 2019, p. 386–390). Assim, foi necessário contextualizar a prática

do colecionismo e de coleções sob a categoria de *arte latino-americana*; nesse segmento, as obras de alto valor se veem atreladas às elites latino-americanas, que no período estudado estão fortemente ligadas a grandes grupos empresariais que se formaram na região.

Identificadas as dinâmicas de consolidação da arte latino-americana e mapeados os principais colecionadores dessa produção como uma categoria de coleção nos circuitos transregionais, conteúdo apresentado no Capítulo 3, o passo seguinte foi compreender de forma mais aprofundada o desenvolvimento dessa prática por atores de origem regional e seus impactos para a consolidação do sistema da arte latino-americana. Essa etapa teve como base metodológica o estudo comparado, que segundo Maria Ligia Prado, no contexto das problemáticas e questões da América Latina, com o olhar atento às comparações e às conexões, traz potencialidades e contribui para as reflexões (PRADO, 2005). O modelo de investigação comparativa não consiste simplesmente em comparações, mas em explicações (SARTORI, 2002), apresentando-se como uma forma de pensar o objeto (GREW, 1980 apud PRADO, 2005), de compreender o fenômeno no tempo e no espaço com base em referências teóricas, prescindindo da elaboração de estruturas formais. Essa reflexão parte da determinação do objeto e da escolha de dois ou mais fenômenos que pareçam apresentar certas analogias entre si, em um ou vários meios sociais diferentes (PRADO, 2005).

Assim, da cartografia elaborada, foram selecionados os casos: Eduardo Costantini e a sua coleção institucionalizada no museu de sua fundação, o *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires* (MALBA), e Patricia Phelps de Cisneros e o seu acervo *Colección Patricia Phelps de Cisneros* (CPPC). Ambos tiveram um primeiro momento de formação como coleções privadas e posteriormente foram convertidos em dimensão pública, tendo alcançado relevância e projeção em âmbitos local, regional e internacional, havendo ainda a sincronicidade de suas trajetórias, bem como informações e bibliografias referentes, acessíveis e adequadas para os propósitos da pesquisa.

Seguindo o método comparativo, o passo seguinte envolveu a descrição das curvas de evolução (PRADO, 2005) de cada um dos casos, descrições estas que estavam alinhadas à problematização em torno dos princípios que organizam a hegemonia de um sistema e de circuitos sob a categoria de *arte latino-americana* e do discernimento das influências das coleções e dos colecionadores exercidas como consagradores da legitimidade de um tipo de bem simbólico e de um modo de apropriação. Essa legitimação, segundo Nathalie Moureau, acontece como resultado de um processo de sedimentação de “pequenos eventos históricos” que se sobrepõem uns aos outros, inscrevendo artistas, obras, “na trajetória da história por vir” (MOUREAU, 2017, p. 451).

A descrição das curvas de evolução foi feita como uma “submersão na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada” (BOURDIEU, 2008, p. 15), que envolvia uma “saga” da prática colecionista de Patricia Cisneros e Eduardo Costantini e o seu contexto, com ênfase nos elementos, eventos e relações que demonstravam as formas de capital detidas por esses agentes – econômico, cultural e social – transmitidas no processo de formação e de escolhas de estratégia de legitimação de suas coleções e na conversão destas em capital simbólico (BOURDIEU, 1986). Nessa submersão em pequenos eventos históricos, a “biografia das coisas” (da coleção) (APPADURAI, 1986, p. 52) e a biografia do colecionador se mesclam. Por um lado, pode-se crer “no poder de transferência de sua personalidade para os objetos com que convive, particularmente aqueles cuja subjetividade faz parte de sua natureza, os objetos artísticos” (MALTA *et al.*, 2016); por outro, o ato de colecionar como uma reação cultural aos detalhes biográficos dessas “coisas” revela um “emaranhado de julgamentos estéticos, históricos e mesmo políticos, de convicções e valores que moldam as nossas atitudes quanto a objetos designados como ‘arte’” (KOPYTOFF, 1986, p. 93).

Vale destacar ainda o contexto contemporâneo em que se inseriram essas trajetórias e no qual opera uma rede de comunicação como registro de inscrição no sistema contemporâneo da arte discutido por Anne Cauquelin. A autora destaca que, nesse circuito, “o continente prevalece sobre os conteúdos” (CAUQUELIN, 2005, p. 79), e, portanto, no contemporâneo, em última instância é a exposição que carrega a significação “isto é arte”, e não as obras. Na conjuntura em que são trabalhadas nesta pesquisa, as exposições, antecedidas pelo “ato de colecionar” e pelo “desejo de expor a coleção”, também poderão carregar a significação “isto é uma coleção”, pois, como abordadas por Lisbeth Rebollo Gonçalves, elas oferecem possibilidades tão extensas quanto a dimensão cultural, tendo ganhado nos novos tempos papel significativo no “no processo de construção simbólica e da identidade na sociedade” (GONÇALVES, 2004).

Assim, das “biografias mescladas” desenvolvidas para cada colecionador, foram destacados os elementos-chave de leitura que permitiram “a constatação de semelhanças e diferenças e, na medida do possível, a sua explicação à luz da aproximação entre uns e outros” (PRADO, 2005, p. 17). Da dimensão de suas trajetórias, foram destacados os capitais aportados, a gênese da coleção e seus desdobramentos; da dimensão pública, foram descritas, ainda que parcialmente, a trama de relações desses colecionadores, as conexões recorrentes e as exposições com os respectivos projetos curatoriais desenvolvidos a partir das coleções. O desenvolvimento dos casos e o estudo comparativo é o que abrange o Capítulo 3.

Nas Considerações Finais, retomo as questões aqui propostas, buscando elucidar os aprendizados propiciados pela incursão na arte latino-americana e seus trânsitos como possível contribuição para o fortalecimento dos estudos nesse campo de conhecimento, além de destacar o fundamento cultural como uma das bases da integração latino-americana e de sua presença regional no mundo. Nesse sentido, sobretudo, espero que a pesquisa fomente debates, dentro e fora do sistema da arte, em torno da possibilidade de criação de espaços mais diversos e inclusivos, em que prevaleça a arte que “anima o olhar ético, resiste à instrumentalização de suas imagens e reinventa continuamente o alcance e os modos da temporalidade” (ESCOBAR, 2020b).

1. A CONSOLIDAÇÃO DE UM SISTEMA DA ARTE LATINO-AMERICANA EM CIRCUITOS TRANSREGIONAIS (1970 – VIRADA DO SÉCULO XX)

Neste capítulo, serão identificadas as dinâmicas de consolidação do campo artístico latino-americano, em circulações transregionais, que se desenvolveram ao longo do período que vai de 1970 até a virada do século. A partir do levantamento bibliográfico realizado, foram destacadas algumas dessas estruturas que, em meio à expansão de um mercado para a arte da região, contribuíram para o estabelecimento de condições favoráveis para a emergência da prática colecionistas, sob uma categoria latino-americana, em dimensões privadas e públicas.

O sociólogo Sergio Miceli escreveu nas primeiras linhas de sua *Introdução* ao livro de Pierre Bourdieu que organizou, a *Economia das Trocas Simbólicas* (2007), que nos últimos anos o estudo da “ideologia” e da “cultura” passou a constituir um dos objetos cruciais das ciências humanas. Então, parafraseando Miceli e o próprio Bourdieu, pode-se dizer que o estudo dos objetos como bens simbólicos é também crucial, dado que a eles se agregam funções econômica e política, sendo eles “estruturas estruturantes” de um consenso ou de uma “ilusão primeira” de um sistema de regras que ordenam os materiais significantes de um sistema simbólico. (BOURDIEU, 2007, p. viii)

No caso do sistema da arte, essas regras se aplicam a todo um conjunto de agentes, atividades e papéis, que vão desde a concepção até a recepção da produção artística, sendo que esta última compreende desde a fruição estética até o consumo (quando analisada sob a perspectiva mercadológica), sendo esse espectro de “consumo” bastante diverso, já que pode abranger desde uma visita a um museu ou exposição até a aquisição de obras de arte. Assim, os circuitos culturais e socioeconômicos atuam mútua mas não simetricamente na construção do valor das obras: tanto “o valor artístico se une, para o bem ou para o mal, ao valor sociológico

que, em torno das obras de arte e seus valores, os meios massivos vão criando”⁶ como “o valor econômico anda sempre ávido por outros valores que sirvam de suporte e o ajudem a inflar-se rapidamente”⁷. (ACHA, 1984, p. 220) Além disso, é importante lembrar que, mesmo na dimensão cultural, muitas das instituições envolvidas na difusão e circulação das obras são controladas por elites político-econômicas.

Cada uma dessas estruturas se desdobra, portanto, em muitas vertentes, possibilidades e interesses, os quais, sob os fenômenos da financeirização das economias, da privatização de diversos setores, inclusive o cultural, e da globalização, sofreram mudanças ainda mais profundas nas últimas décadas do século XX e nas primeiras do XXI. Isso também impactou fortemente os sistemas da arte na América Latina e da arte latino-americana que se desenvolveram em circulações e circuitos transregionais, atingindo a sua relativa autonomia como campo artístico. A seguir, serão aprofundadas algumas dessas mudanças desde o final dos anos 1960 à virada do século XX, com ênfase na institucionalização, nos agenciamentos de mercado e no aumento da importância dos colecionadores privados e de sua dimensão pública na determinação do valor simbólico e econômico das obras de arte.

No caso da realidade latino-americana e da arte que ficou reconhecida sob essa “identidade”, são destacados dois movimentos fundamentais que se desenrolaram nesse contexto: por um lado, houve uma série de críticos, historiadores, sociólogos, curadores e artistas que se dedicaram a conceber uma história da arte latino-americana e a refletir sobre o seu respectivo campo artístico em conexões regionais e também nos trajetos e circulações no triângulo formado por América Latina, EUA e Europa, continente este em que se identificam principalmente os contatos com a França e a Espanha até chegarmos, na contemporaneidade, a uma geografia mais “policêntrica e pluralista” (CASANOVA, 2002, p. 207), resultando em uma série de publicações, eventos, agrupamentos artísticos e exposições centradas nessa construção de epistemes próprias; por outro, levando em conta um campo artístico cuja dimensão simbólica se fortalecia e cuja dimensão econômica crescia, observou-se o despontar de colecionadores privados dedicados à formação de coleções de arte latino-americana cuja legitimação pública se desenvolveu em conexões tanto com o mercado (galerias e leilões) como com museus, curadores e críticos.

⁶ Do original: “el valor artístico va unido, para bien o para mal, al valor sociológico que, en torno a las obras de arte y de sus valores, van creando los medios masivos”.

⁷ Do original: “el valor económico camina siempre ávido de otros valores que le sirvan de apoyo y lo ayuden a inflarse rápidamente”.

Portanto, percebe-se que há grande complexidade presente nesses processos, tanto devido a fatores que extrapolam o campo artístico, envolvendo o mercado, a economia e até questões geopolíticas, bem como por causa das múltiplas visões em torno da ideia de “América Latina” e das possibilidades e limitações que essa determinação poderia representar para a inserção dessa produção artística numa historiografia global. Alguns, defendendo a via do particular e do regional como diferencial, e outros, a do internacional, universal/cosmopolita, traduzidas em polêmicas ideológico-artísticas entre figurativos e abstratos, cada uma, portanto, resultando em diferentes estéticas, historiografias, assim como projetos colecionistas. (PEDRO, 2016)

Esse fenômeno resulta de uma conjuntura e, apesar de novo no campo da arte, sofreu influência de outro que o antecederia quanto aos mecanismos de “efeito de rótulo”, como Pascale Casanova (2002) identificou o “boom latino-americano” no campo da literatura. Ou seja, houve uma estratégia editorial e crítica para legitimar a “novidade” de um projeto literário que tem, como um de seus mecanismos, agrupar sob um mesmo rótulo autores que não necessariamente tenham muito em comum, criando um “eficaz” “efeito de grupo”, no caso, “produto de uma suposta ‘natureza’ latino-americana”. (CASANOVA, 2002, p. 154-155)

Bourdieu já havia feito essa aproximação dos campos literários e artísticos no livro *Regras da Arte*, em que analisava a abrangência social das obras de Gustave Flaubert *A educação sentimental* e *Madame Bovary* em seu espaço de produção, distribuição e recepção, e acabou por observar e conceituar a autonomização tanto do campo literário quanto do artístico, referenciando como seus produtores, os escritores ou os artistas (BOURDIEU, 2005, p. 15). Entretanto, a literatura é considerada mais “conservadora”, mais sujeita às convenções e normas tradicionais, sendo a língua uma das mais fortes. Desse modo, no caso dos escritores tidos sob o rótulo de latino-americanos, além da operação de agrupamento, eles “passaram a existir no espaço literário internacional, a partir de sua tradução para o francês e do seu reconhecimento pela crítica francesa”. Daí, pode-se entender o que queria dizer o próprio Jorge Luis Borges, um dos expoentes do grupo de escritores latino-americanos, quando afirmava que “ele era uma invenção da França” (CASANOVA, 2002, p. 171-172).

De toda forma, em diversas regiões do globo despontaram projetos colecionistas de arte latino-americana, principalmente nos Estados Unidos e na própria América Latina, o que, por consequência, contribuiu para a consolidação do próprio circuito para determinadas produções artísticas do continente, transregionalmente. Na América Latina, na década de 1970, observaram-se, num primeiro momento, colecionadores que se voltaram à produção de seus países, no México, na Venezuela, na Argentina e no Brasil, e que, em geral, advinham do mundo

dos negócios que crescia fortemente na região. Essa vivência empresarial, que visava a um desenvolvimento regional num ambiente de conexões globalizadas, influenciou a evolução de suas coleções, as quais, após as primeiras aquisições, passaram por um processo de expansão e de reorientação a um projeto latino-americano, sob estratégias de visibilidade e legitimação em instâncias locais e internacionais.

1.1. ENTRE O LOCAL E O UNIVERSAL, EPISTEMOLOGIAS PRÓPRIAS E ABORDAGENS TRANSREGIONAIS

Na década de 1970, o circuito da arte latino-americana continuou se desenvolvendo numa abrangência transregional com fortes conexões com os Estados Unidos e com a França, mas com relações reconfiguradas, já que Nova York ascendia cada vez mais como polo cultural e econômico que disputava a primazia com o “mercado mundial de bens intelectuais” parisiense que havia vigorado em tempos anteriores (CASANOVA, 2002, p. 162). Ao mesmo tempo, houve um intenso e profícuo debate em relação à identidade e ao reconhecimento de uma produção artística latino-americana nesse período e que se estende até os dias atuais. Algumas vozes se destacaram nessas discussões e alguns eventos se tornaram estruturas fundamentais para os circuitos que se consolidaram para a arte latino-americana.

Mais recentemente, tanto Aracy Amaral, em palestra proferida em 2016 sobre o tema dos ensaios críticos na arte contemporânea, como Andrea Giunta, em seu livro *Contra el Canon* lançado em 2020, destacaram – sendo ambas vozes de ecos fundamentais – um texto de Mario Pedrosa, de 1975, como constitutivo para a arte latino-americana. Trata-se do *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, redigido pelo crítico durante o seu exílio na França entre 1973 e 1977, portanto, após a sua experiência em terras chilenas (1970-1973), “discurso” esse também aludido por Frederico Moraes no texto curatorial para o catálogo da *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, realizada em 1997.

Aracy Amaral (2016), ao fazer referência a esse texto, retomou o tema dos rumos das produções dos anos de 1960 e 1970, enfatizando certa decadência da arte após a desconstrução das diretrizes do ponto de vista formal. Nas próprias palavras de Pedrosa, a “velha arte” teria perdido “sua autonomia existencial e naturalmente espiritual” (PEDROSA, 1975, p. 468), uma consequência, segundo o crítico, das influências do mercado e dos jogos entre países do Primeiro e do Terceiro mundos em que, apesar do domínio da estilização ou do processo de modernização nas artes plásticas, havia uma reação ao saturamento de riqueza e de progresso abaixo da linha do hemisfério, onde germinava a vida e uma arte nova ameaçava brotar. Sobre

esse ponto é que Giunta (2020a) também alude a Mario Pedrosa em sua publicação pois, segundo ela, o crítico apontava para um novo modo de se construir e contar a história cultural do “Terceiro Mundo”, não como mera “repetição em miniatura da história dos Estados Unidos, Alemanha Ocidental, França etc.”, mas narrada sob linguagens e léxicos próprios e em relação de simultaneidade às diversas partes do mundo, podendo mesmo ser a América Latina uma alternativa “para o beco sem saída a que chegara a arte da vanguarda na sociedade capitalista” do qual falava Frederico Morais (1997, n.p).

Durante seu período no Chile, Mario Pedrosa teve papel fundamental em um projeto que marcou, dentre outros aspectos, a dimensão transregional do campo artístico latino-americano que se consolidava. Trata-se do *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* (Museu da Solidariedade), iniciado em 1971, sob o apoio do governo de Allende. Ficaram encarregados de colocar o projeto em prática inicialmente o intelectual espanhol, jornalista e crítico de arte José María Moreno Galván, o escritor italiano Carlo Levi e Mario Pedrosa, a quem se credita a concepção ética e estética do Museu. Ainda, como entidade oficial, participou do projeto o Instituto de Arte Latinoamericano (IAL), integrado à Faculdade de Arte da Universidade do Chile e dirigido por Miguel Rojas Mix, e do qual participava também Carmen Waugh, gestora cultural considerada uma das primeiras galeristas do Chile e que esteve envolvida tanto na criação do Museu, tornando-se sua diretoria no período de 1991 a 2005. À iniciativa, foi integrado o *Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile*, que contava com a atuação das personalidades já citadas e às quais se somaram intelectuais do campo artístico-cultural local e internacional, como Louis Aragon, Jean Leymarie, Giulio Carlo Argan, E. de Wilde, Doré Ashton, Rafael Alberti, Aldo Pellegrini, Juliusz Starzynski, Mariano Rodríguez e Danilo Trelles (MACHIAVELLO; MIRANDA, 2013).

O acervo do Museu foi totalmente formado a partir de doações de artistas de várias partes do mundo, sendo inaugurado em 1972, o que constituiu nas palavras do presidente Allende “*uno de los frutos más puros de nuestra empresa de liberación nacional*” e “*el primero que, en un país del Tercer Mundo, por voluntad de los propios artistas, acerque las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas populares*”⁸ (MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE, 1972, p. 5). No ano da abertura, a coleção contava com obras de artistas da Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, Cuba, Espanha, Equador, Estados Unidos, França, Inglaterra, Itália, México, Polônia, Romênia, Suíça,

⁸ Tradução: um dos mais puros frutos do nosso empreendimento de libertação nacional” e “o primeiro que, num país do Terceiro Mundo, por vontade dos próprios artistas, aproxima as mais altas manifestações da arte plástica contemporânea às grandes massas populares.

Venezuela, Uruguai, e outros trabalhos já aguardavam para serem transportados nas Embaixadas do Chile na Austrália, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Holanda, Japão e Paraguai.

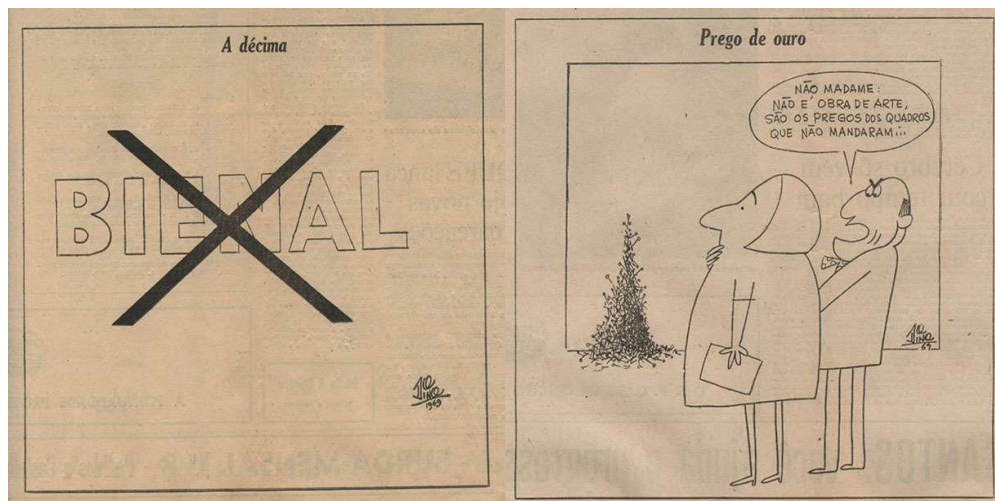
Vários foram os eventos ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990, tanto na dimensão cultural quanto na mercadológica, que de alguma forma reafirmaram as palavras de Pedrosa e contribuíram para a construção dessas novas narrativas da arte na América Latina e para a consolidação de seu circuito, regional e internacionalmente, um movimento no qual nem sempre os interesses eram tão próximos nem os esforços seguiam numa mesma direção. Nesse sentido, o Brasil aparece muitas vezes citado devido a seu distanciamento, seja por uma orientação intencionada ou até pelas próprias diferenças linguísticas. Apesar dos projetos econômicos de integração, observou-se uma oscilação nos investimentos geopolíticos e socioculturais intrarregionais numa empreitada latino-americanista, em que o “Peru tendia a voltar-se para o Pacífico, o Brasil, para o Atlântico, e a Venezuela, para o Caribe” (COSTA, 2013, p. 669).

No campo artístico, divergências e convergências também foram uma constante. A crítica Aracy Amaral (2016) abordou essa questão ao tratar particularmente do período das décadas de 1970 e 1980, quando, segundo ela, o Brasil estava isolado da América Latina por causa do idioma, ao mesmo tempo que diferiam também as visões de artistas em relação às identidades nacionais ou regionais. Amaral cita como exemplos Hélio Oiticica e Cildo Meireles, que afirmavam que eram “cidadãos do mundo”, como forma de não se limitar a uma nacionalidade específica, principalmente por causa da situação política do começo dos anos 1970. Tal situação referia-se aos governos ditatoriais instaurados em vários países da região que resultaram de golpes militares, como no Brasil (1964), na Argentina (1966), no Chile (1973) e no Uruguai (1976). Como consequência, emergiram sentimentos de “desidentificação” para alguns ou de uma “redescoberta da América Latina” para outros. Além disso, principalmente devido às situações de exílio, também surgiu uma união contra “a latino-americanização da Guerra Fria”, e “intelectuais do mundo inteiro se debruçaram sobre a história e as sociedades latino-americanas bem como importantes associações de estudos sobre a América Latina e o Caribe [surgiram] na própria região, na Europa e nos Estados Unidos”⁹ (WASSERMAN, 201, p. 842).

⁹ Em 1960, formou-se o *Centro de Estudios Latinoamericanos* (CELA), parte da Faculdade de Ciências Políticas e Sociais da UNAM, fundado por Pablo González Casanova. A AHILA (*Asociación de Historiadores Latino-americanistas Europeus*) foi fundada em 1978 em Torun, na Polônia, embalada pelas reuniões que vinham se realizando desde 1969, sucessivamente em Santander, Sevilla, Paris e Colônia. No mesmo ano, foram criadas duas organizações sob influência das atividades de Leopoldo Zea (1912-2004), a SOLAR (*Sociedad Latino-americana de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*) e a FIEALC (*Federación Internacional de Estudios sobre America Latina y el Caribe*), dentre outras (WASSERMAN, 2012).

Pode-se observar essa solidariedade no campo artístico, por exemplo, na 10ª edição da Bienal de São Paulo, conhecida como “Bienal do Boicote”, boicote este que surgiu como reação à política agressiva instaurada no País desde o golpe de 1964 e às ações de censura às obras de arte e à liberdade de criação dos artistas, o que incluiu ainda o fechamento arbitrário de exposições, caso da II Bienal Nacional de Artes Plásticas realizada em Salvador em 1968 e da mostra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris (ZAGO, 2010). Mais de 80% dos artistas convidados não compareceram à décima edição da bienal paulista, tanto os locais, como Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Burle Marx, Sérgio Camargo e Hélio Oiticica, como os expositores dos Estados Unidos, México, Holanda, Suécia, Argentina e França juntaram-se ao protesto (HAAG, 2013).

Figura 1 - Charges de Mino publicadas no jornal *A Tribuna*, em 6 e 7 de outubro de 1969, respectivamente



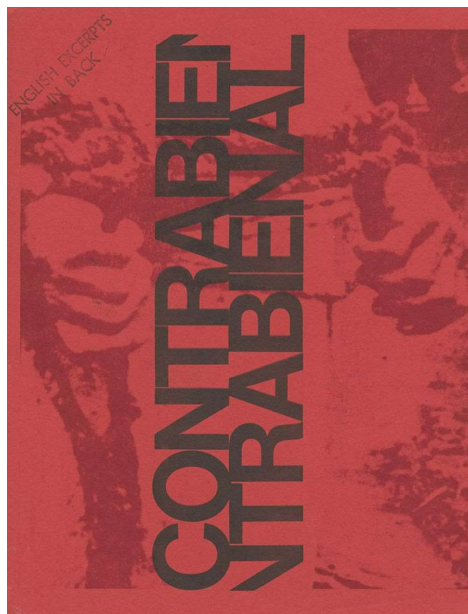
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Houve ainda uma expansão desse boicote até a 11ª edição da Bienal, como indica o livro de artista intitulado *Contrabiennial*, publicado em 1971, uma produção da comunidade de artistas latino-americanos que viviam em Nova York durante o final dos anos 1960 e anos 1970 e que se colocou contra a censura e a tortura que continuavam em vigor no governo ditatorial brasileiro. A publicação coincidiu também com um momento em que os artistas que participaram dessa iniciativa passavam a orientar seus trabalhos para práticas conceitualistas (LUKIN, 2015). Na verdade, tratava-se da autoria de dois coletivos de artistas, o *Museo Latinoamericano* (1969-71) e o *Movimiento por la Independência Cultural de América Latina* (MICLA), dos quais participavam Luis Camnitzer, Carla Stellweg e Liliana Porter, e que protestavam contra o envolvimento em políticas intervencionistas do Centro de Relações

Interamericanas (CIAR, a atual *America's Society*), uma das principais agências que atuava na promoção da arte latino-americana em Nova York e que fora criada em 1965 (CAMNITZER, 2006).

Esses movimentos apontam uma característica comum à produção cultural do continente que teve que enfrentar uma dupla forma de “regime de censura”, como a descreve a crítica de arte Nelly Richard (2017): uma delas era fruto do imperialismo de forças culturais internacionais que marginalizavam a arte da América Latina em relação às teias metropolitanas de significação artística; a outra se deu em função do autoritarismo de regimes totalitários na região, cujos modos oficiais de repressão implicou aprisionamentos políticos.

Figura 2 - Capa do livro *Contrabienal*, 1971



Legenda: Criado por *Museo Latinoamericano* e *Movimiento por la Independencia Cultural de Latinoamérica*. Coleção Luis Camnitzer, New York. Fonte: imagem reproduzida em artigo (LUKIN, 2015, p. 69)

É preciso retomar um evento ocorrido ainda na década de 1960 e que exerceu grande influência na produção e circulação do pensamento crítico em torno à arte latino-americana: trata-se da Resolução 3.325 definida na 14ª reunião da Conferência Geral da UNESCO, em Paris (1966)¹⁰. Nela, ficou determinado o empreendimento dos “estudos das culturas da América Latina em suas expressões literárias e artísticas, visando à determinação de suas características” tentando a “valorização mútua das culturas que são patrimônio comum da humanidade” (UNESCO, 1966, p. 59-60). A diretriz teve continuidade nas edições seguintes

¹⁰ Sobre o assunto, vide Anexo D: *Resoluções da Conferência Geral da UNESCO de 1966*.

da conferência o que englobava estudos de outras partes do globo e respectivas ações de difusão, e vários foram os desdobramentos relevantes dessa iniciativa na América Latina (BAYÓN, 1974).

Para o aprofundamento dos estudos, foi realizada uma série de reuniões, tendo ocorrido a primeira delas em 1966 na cidade de Lima (Peru) e na qual foram traçadas as linhas condutoras do projeto, com destaque para duas condições: a primeira sublinhava a necessidade de se considerar a América Latina como um todo, e, para tanto, era necessário integrar intelectuais dos distintos países que sentissem e expressassem “sua região como uma unidade cultural”; a segunda tratava da abordagem que partia de um ponto de vista da contemporaneidade e, assim, remontava-se ao passado para compreender o presente e enfrentavam-se as “questões ardentes” daquela atualidade (BAYÓN, 1974, p. 1).

Um segundo importante encontro foi realizado de 22 a 26 de junho de 1970, na cidade de Quito (Equador), para a condução de estudos sobre as artes plásticas na América Latina, que incluiu Aracy Amaral, Marta Traba, Mário Pedrosa, Jorge Enrique Adoun, Mario Barata, Damián Bayon, José Luis Martínez, Samuel Oliver, Carlos Rodriguez Saavedra, Filoteo Samaniego, assim como uma especialista enviada pela Unesco, a crítica cubana Adelaida Juan. Foi principalmente tratada a questão da arte do continente no âmbito global, “bem como suas raízes, isolamentos e conflitos” (PALADINO, 2020b, p. 188).

Fundamentais publicações emergiram desse contexto, tanto sob o patrocínio da UNESCO numa série denominada *América Latina en su cultura*, com volumes específicos sobre literatura, artes, arquitetura, música, como por iniciativas dos intelectuais participantes desses eventos e em parceria com editoras. É o caso do célebre livro de Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*¹¹, um marco na produção crítica da região por seu amplo panorama do período e pela perspectiva abrangente e comparativa de artistas e obras (COTA JUNIOR, 2021).

¹¹ A obra foi traduzida em vários países, tendo sido em 1977 publicada no Brasil pela Editora Paz e Terra. Em 2005, o livro ganhou uma nova reedição na Argentina, pela Siglo XXI Editores Argentina, o que indica a circulação e manutenção de sua importância, mesmo em tempos contemporâneos (COTA JUNIOR, 2021).

Figura 3 – Capas de livros integrantes da série UNESCO¹²: *América Latina en su cultura*



Fonte: *Google Images*, com a edição e montagem da pesquisadora.

Nessa sequência de encontros, outro evento fundamental para as reflexões teóricas sobre a identidade e a alteridade latino-americanas ocorreu em 1975 na Universidade do Texas, no campus de Austin (Estados Unidos), em colaboração com o Museu Blanton e Damián Bayón, que na época ministrava cursos de arte moderna na América Latina nessa universidade. O Simpósio foi organizado pelo crítico peruano Juan Acha e pelo artista argentino radicado no México Kazuya Sakai e que era então responsável pela seção de artes visuais da revista *Plural* (1971-1976), sob direção do ensaísta e poeta Octavio Paz. Foi com a intenção de realizar uma exposição de artistas latino-americanos que o encontro foi organizado, e Bayón, Acha e Sakai se juntaram a outros especialistas para debater sobre arte e literatura na América Latina e abrir a possibilidade de um intercâmbio em torno dessas questões e problemas entre artistas e críticos, historiadores da arte e escritores (EDER, 2016). No ano seguinte, foi publicada uma síntese das discussões no livro *El artista latinoamericano y su identidad*, editado por Bayón.

Como já mencionado, de forma alguma o fato de terem acontecido tantos fóruns integrando pensadores da realidade latino-americana significou que havia uma harmonia de

¹² Vide Anexo E, outras publicações como a *Revista Courier*, UNESCO, Edição da revista de 1972, *Amérique Latine, nouvel essor de cultures*.

ideias balizadas por princípios sempre convergentes. Como proferiu Aracy Amaral no Simpósio em Houston, essas realizações pareciam se dar talvez menos como projeto e mais como desejo latino-americanista:

[...] e por sermos latino-americanos não tememos a incoerência ou a contradição, pois em meio a elas se desenvolve a nossa experiência vital. Não existe arte latino-americana como uma expressão artística unitária, que represente como um todo os diversos países que constituem esta área geográfica. Por outro lado, existe, sem qualquer dúvida, latente, um desejo de integração cultural não-resolvido, mas inequívoco, nos artistas, ou em significativa parte dos que fazem arte neste continente. (AMARAL, 1975, p. 226)

Romero Brest (1978). também fez referência à hipótese de o desejo ser um elemento mobilizador que crescia à medida que se desenvolviam os países latino-americanos, e da busca por formas distintivas de se fazer arte tanto no nível dos países em comparação a outros, como uma aspiração no âmbito continental. O crítico elaborou essa ideia em um texto cujo título era *El artista latinoamericano y su identidad*, fazendo referência ao mesmo utilizado para as atas do evento no Texas, para o qual, diz o crítico, não teria sido convidado¹³. De toda forma, considerava acertada a organização dos debates, ora apenas pontuando, ora concordando e outras vezes até mesmo “retrucando” várias das exposições feitas pelos colegas. Brest conclui propondo, entre outros aspectos, que os estudos deviam discutir mais “o como” das manifestações estéticas e da constituição do gosto, além de incluir outros focos culturais latino-americanos, ou seja, do indígena, dos negros e não apenas de “brancos e semibrancos” (BREST, 1978, p.30) que definiriam uma política a ser seguida.

Nesse sentido, há alguns textos do período elaborados pelos autores mencionados, Brest e Bayón, que se fizeram como réplicas e tréplicas entre eles e em que apontam alguns aspectos convergentes e outros divergentes em torno à identificação de uma produção artística tida como latino-americana; é o caso dos textos *Contestación a una pregunta: ¿Cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina?* e *Comentario al texto de Damián Bayón*. Enquanto, no primeiro, Bayón cita a originalidade feroz do gravador

¹³ Vale uma observação quanto à não participação de Romero Brest no evento na Universidade de Austin em 1975 e a sua declaração sobre não ter sido convidado. A pesquisadora Luiza Mader Paladino apontou em sua tese sobre Mario Pedrosa que em documentação disponível no CEDEM – Centro de Documentação e Memória da UNESP, Fundo Mario Pedrosa, há registros sobre a reunião anterior, de 1970, em Lima, que apontavam na lista oficial o nome de Romero Brest, porém, já nesse fórum, o crítico esteve ausente. Como não foi o foco desse estudo, seria necessária uma investigação mais detalhada sobre as razões da ausência ou não realização de convite em reuniões cuja importância é tão referenciada em diversos estudos, nas biografias e nas publicações de demais críticos da região.

mexicano José Guadalupe Posada e dos cinéticos venezuelanos e convoca os demais artistas latino-americanos a produzirem trabalhos que fossem expressão de seus contextos, no segundo, Brest considera, ainda que concorde em grande medida com o ensaio de seu antigo pupilo, a caracterização do intento artístico demasiada absoluta, argumentando que o valor atribuído a uma obra de arte se define pela experiência e é produzido pela interação dialética que ocorre em qualquer contexto sociocultural (RAMÍREZ; YBARRA-FRAUSTO; OLEA, 2012). Porém, mais importante do que as divergências presentes parece ser a justaposição na atualidade dessas ideias, pois nos mostram alguns dos ramos sobre os quais se estabeleceram as historiografias da arte latino-americana, correntes críticas, exposições e coleções de arte.

Outro evento importante a ser mencionado é o *Primeiro Encontro Ibero-americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos*, realizado no *Museo de Bellas Artes de Caracas*, na Venezuela, em 1978. Organizado para o marco de comemoração do quadragésimo aniversário da inauguração da instituição e da instalação do Centro de Pesquisa, Documentação e Divulgação das Artes Plásticas da América Latina (CIDAPAL) em um novo prédio, teve como propósito

[...] confrontar as manifestações mais recentes da pintura ibero-americana, obedecendo aos critérios da Comissão Organizadora, escolhendo-as e discutindo as diferentes contribuições sobre o tema central do encontro, a Arte Ibero-americana de Hoje, cujas conclusões devem servir para estabelecer um balanço atual e sincero dos acontecimentos plásticos da América Latina, Espanha e Portugal. (MUSEO DE BELLAS ARTES DE CARACAS, 1978, p. 2, tradução nossa¹⁴)

Em paralelo a esse encontro, realizou-se a exposição *Arte Ibero-americana de Hoje*, que incluía mais de 80 obras de artistas do continente. Apesar do sucesso atribuído à iniciativa, os objetivos de longo prazo não foram atingidos, e a iniciativa do CIDAPAL desapareceu pouco tempo depois de sua inauguração.

No mesmo ano, e algo bastante simbólico dos encontros e desencontros das ideias de uma história da arte da região, foi organizada a *I Bienal Latino-americana*, que supunha-se que seria periódica mas foi descontinuada, decisão esta tomada no *Encontro de Críticos de Arte* em

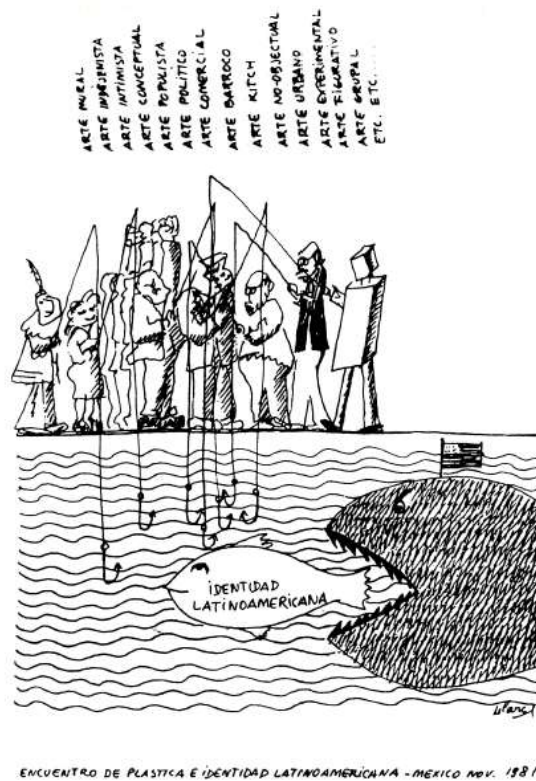
¹⁴ Do original: [...] aproximar definiciones sobre las tendencias artísticas propuestas en la plástica contemporánea del sector iberoamericano. El evento se realiza en el marco de la celebración del cuadragésimo aniversario de la apertura del Museo y de la instalación del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes plásticas de América Latina en el nuevo edificio del Museo. El Encuentro tendrá como objetivo la confrontación de las manifestaciones más recientes de pintura iberoamericana, obedeciendo a criterios propios del Comité Organizador la escogencia de las mismas y, la discusión de los distintos aportes sobre el tema central del Encuentro, Arte Iberoamericano de Hoy, cuyas conclusiones han de servir para establecer un balance actual y sincero del acontecer plástico de América Latina, España y Portugal.

outubro de 1980, constituído justamente para deliberar sobre a realização (ou não) da segunda edição do evento. Tal decisão foi fruto de divergências que já estavam presentes desde a primeira (e única) edição dessa bienal e eram tanto ideológicas como políticas e institucionais, o que tornou a empreitada inviável.

A crítica Marta Traba acusou a direção da Bienal de discriminação, pois entendia que a instituição havia desprestigiado diversos países e privilegiado os considerados de maior porte, como Brasil, Argentina e México, reproduzindo, “no interior da América Latina, as mesmas relações de dominação e de poder que existem entre a região latino-americana com países hegemônicos” (TEJO, 2020, p. 83), enquanto, para Frederico Moraes, a representação brasileira, beirava o *kitsch* e a folclórico. Dos 33 críticos, teóricos e diretores de museus que se pronunciaram, 23 votaram contra a continuidade do evento. Para Juan Acha, tal resultado demonstrava a importância que ainda era dada para que a região se aproximasse “dos desenvolvidos”, o que, na visão do crítico, tratava-se de uma “imaturidade” por priorizar a manutenção de “bienais com obras de qualidade universal, com o beneplácito de Nova York, Paris ou Londres” (ACHA, 1984, p. 224).

Vale citar outros dois eventos, ocorridos em 1981, que se somam aos esforços das construções historiográficas e críticas da arte latino-americana do período em questão: o *Colóquio Latinoamericano de Arte não Objetual* em Medellín (1981) e o *Encuentro de Artes Visuales e Identidad en América Latina* (México). Neste último, um desenho feito por Julio Le Parc durante o evento expressa as tensões a que a identidade latino-americana estava sujeita, entre o risco de ser “engolida” pelos centros de poder globais e a resistência para não ser “fiscada” por interpretações canônicas e tendências artísticas.

Figura 4 - Desenho de Julio Le Parc, criado no *Encuentro de Artes Visuales e Identidad en América Latina* (México)1981



Fonte: ICAA, 1981

A exemplo desse desenho de Le Parc, é interessante olhar brevemente outros artistas que também pensaram a identidade latino-americana, à época aqui em foco, na própria poética de suas obras. É o caso do chileno-americano Juan Downey (1940-1993) com sua obra *Video Trans Americas*, de 1976 (atualmente integrado à coleção do MoMA). O artista almejava conectar as regiões latino-americanas favorecendo a visibilidade mútua entre elas por meio das filmagens feitas durante as viagens pelo continente em um micro-ônibus e então exibidas pelas comunidades por que passava.

Figura 5 – Obra multimídia de Juan Downey (b. Chile. 1940–1993), *Video Trans Americas* (1973–76)

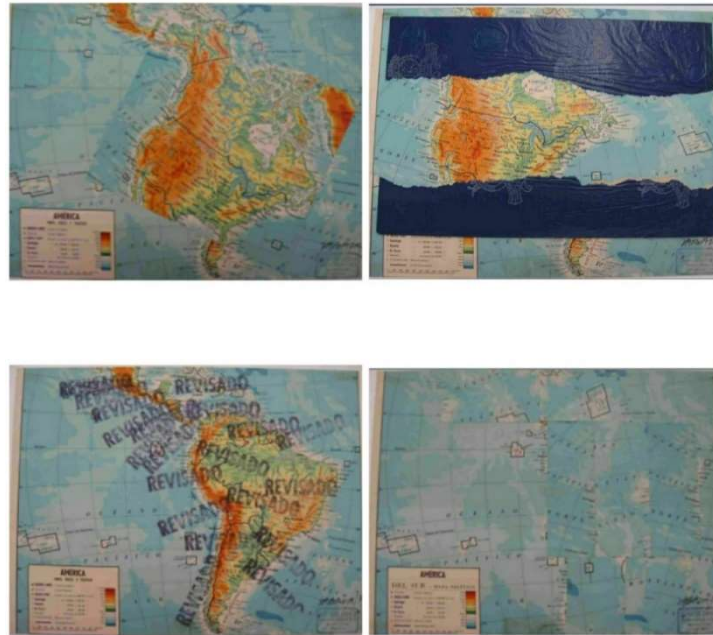


Fonte: Reprodução de imagem da obra pertencente à coleção do MoMA NY, disponível no site do museu.¹⁵

O artista argentino Horacio Zabala também pensou por meio do território, mas com outro enfoque, no seu trabalho *Integração de linguagens poéticas experimentais com investigações sociais e econômicas* (1974), uma série de dez mapas em que justamente elabora questões sobre a América Latina. Nesses mapas da região, por meio de carimbos, recortes e colagens, embaralha fronteiras, insere pedaços do mapa dos Estados Unidos e do Canadá, sobrepõe fragmentos dos oceanos Atlântico e Pacífico e recibos de compra em branco “sugerindo que o próprio continente estava à venda” (PALADINO, 2020a, on-line).

¹⁵ A obra integrou a exposição *Crossing Borders, Immigration and American Culture* (Cruzando fronteiras, Imigração e Cultura Americana), de 23 de fevereiro de 2017 a 29 de fevereiro de 2020. A mostra fez parte do projeto *Citizens and Borders* (Cidadãos e Fronteiras), uma série de iniciativas específicas do MoMA relacionados a obras da coleção que oferecem uma perspectiva crítica sobre histórias de migração, território e deslocamento. (MOMA, 2017)

Figura 6 – Horacio Zabala, Integração de linguagens poéticas experimentais com investigações sociais e econômicas (1974)



Legenda: Carimbo, datilografia e tipografia em envelope, fita adesiva, papel carbono e carimbo em mapa impresso. (Detalhe), 152,5 x 75cm. Coleção do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, MAC USP. Fonte: PALADINO, 2020a

Nesses mapas e mapeamentos, a identidade latino-americana era colocada em xeque, já que suas fronteiras e divisões geopolíticas não davam conta do seu legado, das construções no presente e de seus potenciais de projeção. Assim, foi necessário utilizar um novo tipo de história da arte, que começou a colocar em primeiro plano as circulações das pessoas, das ideias e das obras de arte, adicionando complexidade às narrativas tradicionais (GREET, 2015). Ou seja, não se busca, nas circulações das imagens, estilos e estéticas, traçar influências e difusões, mas

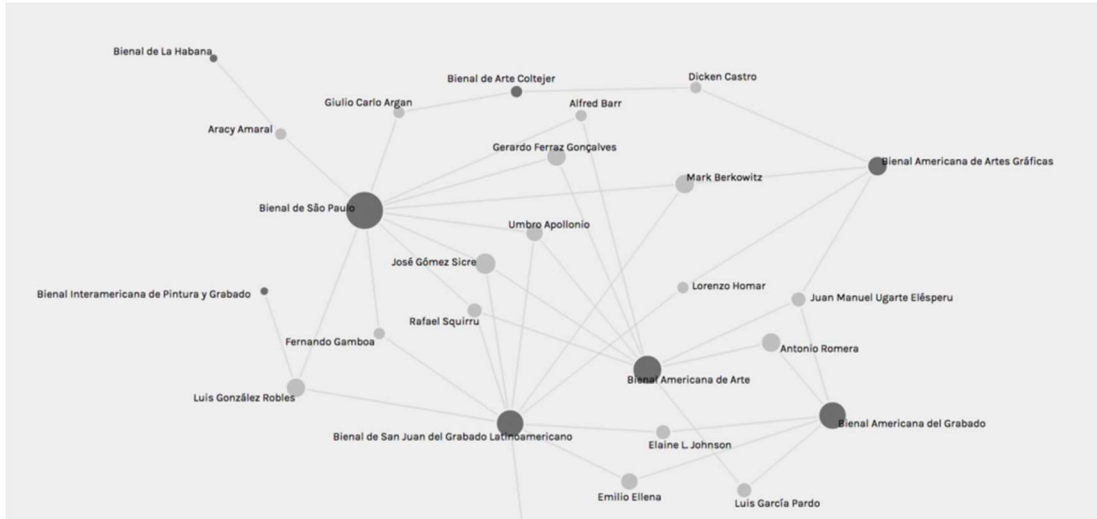
examinar, horizontalmente, a complexa interação de alteridade e reciprocidade no trabalho nas relações entre as culturas, bem como a dinâmica de transformação e integração que resultam de encontros e confrontos culturais. (DOSSIN; KAUFMANN; JOYEUX-PRUNEL, 2015, p. 2)

Retomando a pauta da “plataforma bienal”, justamente sob essa visão da circulação, apesar da descontinuidade em São Paulo da que seria dedicada à arte da América Latina, ela continuou sendo amplamente replicada na região como um pilar importante do sistema e do circuito artísticos no continente, criando-se conexões como uma “rede de bienais”¹⁶. Nesse contexto, também se fortaleciam os contatos e trânsitos de críticos e intelectuais numa trama de relações “interbienais”, tanto num eixo “norte-sul” como num “sul-sul”, configurando “o mapa

¹⁶ Vide Anexo B - *Tabela de Bienais na América Latina, 1951-1970*.

da realidade bienal”, “zonas de contato, de teatro das circulações artísticas e curatoriais, de encontros internacionais e de hibridização ou de transformação de ideias”, sendo a participação nos júris uma das formas dessas conexões (ver fig. 6) (ORZES, 2020^a, on-line).

Figura 7 - Diagrama de nós de participação no júri de bienais na América Latina e Caribe, 1951-1986



Fonte: ORZES, 2020

Variaram os países, a abordagem internacionalista ou regionalista – seja Americana, Latino-americana ou ainda Ibero-Americana – bem como a segmentação por tipologias artísticas – Artes Gráficas, Gravura e Pintura, por exemplo. Do período de 1970 a 1990, podem-se destacar a segunda e a terceira edições da *Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano* (Porto Rico, 1972 e 1974, respectivamente), a *I Bienal Ibero-americana de Pintura* (Cidade do México, 1978) e a criação da *Bienal de Havana* (Cuba, 1984), cuja terceira edição, de 1989, é considerada um marco curatorial, aspecto que será retomado mais adiante em tópico específico sobre exposições de arte latino-americana.

No caso das circulações dos artistas, a plataforma *Bienal* foi também uma via importante, mas outros meios de conexão, bem como direções, sentidos e proposições, emergiram. Houve, como já apontado, a rota Sul-Norte, em um contingente latino-americano expressivo em Nova York de profícua produção, agrupamentos e ações coletivas (Fig. 7), que influenciaram a cena local. No que tange o antigo trajeto rumo à capital francesa, o destaque foi dado ao estabelecimento de um circuito em valorização, ao Cinetismo, pois, segundo pesquisadores como Christine Frérot, “a contribuição dos artistas latino-americanos para o nascimento desse movimento modificou a visão de sua inserção no meio artístico do país”, vista como “a única manifestação que abalou a resistência eurocêntrica” (FRÉROT, 2014, p. 5).

Nesse grupo, estavam o argentino Julio Le Parc, membro fundador do G.R.A.V. (*Groupe de Recherche d'Art Visuel* – Grupo de Pesquisa de Artes Visuais), os venezuelanos Jesús Rafael Soto e Carlos Cruz-Díez, cujos movimentos – virtual ou mecânico – buscado por eles, aos olhos da época, “colocava a arte da América Latina diretamente dentro da modernidade” (FRÉROT, 2014, p. 6).

Figura 8 - Evento para a Instalação da *Columna I-Angualasto* de Leandro Katz, em 1971



Legenda: Leandro Katz, Laura Márquez, Beba Damianovich, Amaro (modelo de Oiticica), Hélio Oiticica, Jon Tob Azulay, Susana Perea y Ted Castle, no *Inwood Hill Park*, em Nova York no evento para a instalação da *Columna I-Angualasto* de Katz, em 1971. (Arquivo Leandro Katz). Fonte: AMERICAS SOCIETY, 2022.

Contudo, esses contatos também foram estabelecidos de forma não tão concentrada em uma única localidade, e com muitas trocas culturais. Por exemplo, Alejandro Jodorowsky transitou entre Chile, México e França nas décadas de 1960 a 1980 e o argentino León Ferrari viveu exilado em São Paulo de 1976 a 1991. Há também as conexões entre os artistas mexicanos e chicanos, como Louis Carlos Bernal, Adolfo Patiño, Felipe Ehrenberg, Roberto Gil de Montes, Ricardo Valverde e Guillermo Gómez-Peña (GIUNTA; FLAHERTY, 2017).

Além disso, outros circuitos também despontaram como uma espécie de rede global de artistas, a exemplo da NET, criada pelo artista polonês Jaroslaw Kozlowski junto ao crítico de arte Andrzej Kostolowski, em 1971, num caráter híbrido de atividades produtivas de arte e de espaço de circulação. A NET foi caracterizada por intercâmbios de ideias, obras de arte, cartas, artigos, livros, catálogos, postais, jornais, fotos, fotografias, fotocópias, entre outros, dos quais participaram os artistas latino-americanos Carlos Amoraes (México), Angelo de Aquino (Brasil), Guillermo Deisler (Chile, mais tarde no exílio, primeiro em Plovdiv, Bulgária, depois em Halle, na Alemanha Oriental), Antonio Dias e Paulo Bruscky (Brasil), Juan Luis Diaz

(México), Clemente Padin e Oscar Jorge Caraballo (Uruguai) e Marta Minujín, Graziela Marx, Juan Carlos Romero e Horacio Zabala (Argentina), para citar alguns.

Esses meios e formas de conexões se converteram, portanto, numa maneira de se fazer arte, a Arte Postal, *Arte Correo* ou *Mail Art*. Esta representou um “processo de descentralização artística no qual mensagens podiam ser enviadas para qualquer canto do mundo em contraste com os ‘corretos polos’ hegemônicos implantados” e respectivo sistema de galerias, museus, críticos e curadores que “controlavam o aparato restrito de marketing e prestígio”: eram “novos objetos para novos sujeitos” (FREIRE, 2015, p. 27). Outro exemplo foi a atuação do empresário, gestor cultural, crítico e curador Jorge Glusberg, que desenhou um formato econômico para favorecer a circulação de obras que tinham recursos limitados para atingir os circuitos internacionais:

[...] los proyectos se imprimían en heliografías que incluían la ficha técnica de la obra y que se montaban sobre la pared o en un panel. Los artistas enviaban sus propuestas en papel de calco y en Buenos Aires se imprimían en heliografía, en el tamaño estándar de 60 x 90 cm. (GIUNTA, 2020a, p. 147)

A partir dos anos 1990, percebeu-se que tanto a “assimilação completa” como a “diferença extrema” foram caminhos que acabaram por não “reportar aos processos de esgarçamento, alargamento e redefinição gradual das fronteiras simbólicas” dos países como os do continente latino-americano, “causados pelos contraditórios movimentos de reação e adaptação cultural às forças homogeneizantes da globalização” (ANJOS, 2005, 18). Assim, novos debates se instauraram em torno à questão da identidade latino-americana, cuja urgência também era potencializada pelo marco dos 500 anos da invasão colonial. A historiadora da arte mexicana Rita Eder (2010) publicou um texto em que compila profícuos encontros desse novo período de discussões entre os principais intelectuais latino-americanos, que aconteceram do período de 1996 a 2003. Tais encontros teriam sido originados por um colóquio de 1993 organizado pelo *Instituto de Investigaciones Estéticas* da UNAM (*Universidad Nacional Autónoma de México*) com apoio do *Getty Grant Program*, na cidade de Zacatecas, no México, com o tema *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*.¹⁷

Estiveram na pauta desse evento seminal uma busca por “renovação das noções de encontro, choque e confrontação de culturas”, um estudo das imagens de escolas nacionais estigmatizadas pelo nacionalismo com novas investigações que questionavam “os distintos

¹⁷ Toda a produção gerada em “*Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas*” está disponível no site <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal>, que estava acessível até a última consulta em março de 2022.

projetos de nação, as condições sociais, e os usos de gênero e raça como emblemas”¹⁸ (EDER, 2010, on-line). Ainda, foram discutidas a possibilidade de constituição de outras modernidades na América Latina e a elaboração teórica e crítica no contexto da pós-modernidade. Esse “novo giro” trazia à tona a revisão das relações entre centro e periferia, a noção de identidade frente à desconstrução do conceito de nação e a emergência de novas identidades; ainda fez parte da pauta a

globalização como resultado da reorganização da política e da economia, as crescentes migrações e o avanço vertiginoso dos meios de comunicação de massa propiciaram uma nova estética baseada na legitimação do híbrido, do impuro e da miscigenação.¹⁹ (EDER, 2010, on-line)

Nos anos seguintes foram realizados mais sete eventos em várias cidades na América Latina, tendo ocorrido o primeiro em 1996 na cidade de Oaxaca (México). Nessa oportunidade, foi constituído um grupo fundador que conformaria as diretrizes de trabalho e daria o tom dos debates que se desenrolaram até 2003, integrado por Aracy Amaral (Brasil), Roberto Amigo (Argentina), Gustavo Buntinx (Peru), Rita Eder (México), Ticio Escobar (Paraguai) Andrea Giunta (Argentina), Serge Guilbaut (Canadá) Gerardo Mosquera (Cuba), Gabriel Peluffo (Uruguai) e Ida Rodríguez Prampolini (México). Esses integrantes apresentavam trabalhos, organizavam as questões levantadas e indicavam também novos participantes, tendo em vista o objetivo de

[...] montar uma história diferente ou nova da arte latino-americana, baseada em estudos específicos e no trabalho necessário nos arquivos para renovar a pesquisa. Essa estratégia e prática acadêmica evitariam cair na ideia de uma história geral ou clichês e marcariam necessariamente diferenças de abordagem de suas diversidades. (EDER, 2010, on-line)

No período em questão, essa ideia de montar uma história diferente ou nova da arte latino-americana se desdobrou em novas narrativas por meio das curadorias de exposições de arte. Isso porque as mostras e seus respectivos projetos curatoriais se desenvolveram como importantes “espaços sociais de contato com um determinado saber”, “campo de ação crítica e

¹⁸ Do original: renovación de las nociones de encuentro, choque o confrontación de culturas con especial énfasis en los estudios del siglo XVI. Otra línea de trabajo tuvo como referente las escuelas nacionales estigmatizadas por el nacionalismo y su proyecto hegemónico. Su estudio y análisis desde las imágenes y nuevas investigaciones fue el lugar para cuestionar distintos proyectos de nación, sus condiciones sociales y el uso del género y la raza utilizados como emblemas.

¹⁹ Do original: [...] la globalización producto de la reorganización de la política y la economía, las crecientes migraciones y el avance vertiginoso de los medios masivos y las comunicaciones propició una nueva estética fundada en la legitimación de lo híbrido, lo impuro y lo mezclado [...].

estética” e “meio de comunicação com o público” (GONÇALVES, 2004, p. 29), tema que será aprofundado a seguir.

No final da primeira década dos anos 2000, a ênfase dos estudos sobre cultura e arte, seja desse mesmo arco temporal em que se concentra este trabalho (1970-2000) ou de períodos antecedentes, trouxe revisões e análises sob a abordagem da transnacionalidade e das circulações. Esses estudos trazem novas formas de interpretar o contato cultural, abordando o impacto das relações desiguais de poder, desigualdades políticas e tensões sociais e econômicas e têm um conjunto diferente de perguntas em relação àquelas que analisam uma região geográfica limitada. Observou-se, com isso, a emergência de uma série de grupos de estudos e projetos (conforme relação a seguir), sendo que alguns deles ainda estão curso, chamando a atenção para a recorrência da participação do *Getty Institute* como financiador e a localização geográfica das iniciativas, de maior incidência fora da América Latina, tópico este que merece um estudo mais aprofundado.

- a) *Transnational Latin American Art from 1950 to the Present Day* – promovido pela Universidade do Texas (Austin), em 2009;
- b) *Intellectual Networks: Art and Politics in Latin America* – conduzido pela *Fundación ArtNexus* com foco nos anos de 1920 e 1970 e patrocinado pelo *Getty Institute* como parte de um projeto mais amplo da fundação, iniciado em 2009, intitulado *Connecting Art Histories*;
- c) *Global Contexts of the Contemporary Latin American Art Market* – coorganizado pelas universidades de Zurique e de São Paulo (2014) (com o apoio do *Getty Institute*);
- d) *The Unfolding Art History in Latin America Project (2015)* – envolvendo a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), a *Universidad San Martin* (UNSAM, Buenos Aires), a *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM, Cidade do México), a *Universidad San Francisco* (USFQ, Quito), a *Universidad de los Andes* (Bogotá) e a Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) (também com apoio do *Getty Institute*);
- e) *Grounds for Comparison: Neo-Vanguards and Latin American/U.S. Latino Art, 1960-90* – coordenados por George F. Flaherty e Andrea Giunta, em colaboração com Carmela Jaramillo Jiménez, da *Universidad de Bogotá*, Jorge Tadeo Lozano, Cristina Freire, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e Inés Katzenstein, da *Universidad Torcuato Di Tella* (também com apoio do *Getty Institute*);

- f) *Artl@s* iniciado em 2009 a *l'École normale supérieure de Paris* (ENS) por Béatrice Joyeux-Prunel, e reúne um grupo de pesquisadores em torno ao tema da mundialização artística e cultural;
- g) *Meeting Margins. Transnational Art in Latin America and Europe, 1950-1978* – conduzido entre 2009 e 2011 pela *University of Essex (Inglaterra)*;
- h) *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars* – dirigido desde 2012 por Michele Greet, da *George Mason University*, e que foi base para o livro publicado sob o mesmo título em 2018;
- i) *Transatlantic Cultures* – conduzido por uma equipe franco-brasileira de pesquisadores da área de humanidades, ciências sociais, arte e literatura, lançado em 2016 pelas Universidades *Paris-Saclay*, *Sorbonne Nouvelle* e de *São Paulo*;
- j) *Descentralized Modernities – Art, Politics and Counterculture in the Transatlantic Axis during the Cold War - MoDe(s)*, que abrangeu especialmente Espanha, França, México, Argentina, Brasil, Cuba, Colômbia, Estados Unidos, e que foi responsável, em 2017, pela conferência *Through, from, to Latin America: Networks, circulations and artistic transits from the 1960s to the present*;
- k) *Travelling Art Histories, Transregional Networks in Exchange Between Latin America and Europe* – coordenado por um grupo de pesquisadores do *German Center for Art History (DFK Paris)* e outros membros afiliados à rede.

1.2. ARTE LATINOAMERICANA EM CURADORIAS INTERNACIONAIS, DESDE A AMÉRICA LATINA E ARTICULAÇÕES INSTITUCIONAIS

Esses diferentes movimentos e posturas no sentido de uma criação histórica e epistemológica da arte latino-americana, em circuitos locais, regionais e globais, foram também entrecruzados por uma crescente importância da prática curatorial. Essa forma específica de discurso, mediação e administração da produção simbólico-material exerce pressões sobre o passado e o presente a partir do formato das mostras, que resultam em modos de representação e inserção da arte latino-americana nos circuitos artísticos, como os que puderam ser observados nas “heterotopias” de Mari Carmen Ramírez e Héctor Olea, nas “vanguardas simultâneas” de Andrea Giunta ou na “arte latino-americana contraidentitária” de Gerardo Mosquera (GONZÁLEZ, 2017).

Ao longo dos anos 1980, 1990 e 2000, quando a curadoria se tornou um discurso dominante na escrita sobre arte, essa prática em torno à arte latino-americana se multiplicou

tanto em curadorias do Sul, quanto em projetos nos Estados Unidos, na Espanha, na França e na Inglaterra. Isso se deu em decorrência da relativa abertura do circuito internacional das artes a outros países e continentes e da busca por atender às demandas por “novidades” por parte dos mercados – acadêmico, institucional e o mercado *stricto sensu*. Demandas estas supridas, então, pelas artes da América Latina, da África e da Oceania e expostas ou em discursos da assimilação/homogeneização ou naqueles da diferença (FIALHO, 2005). Como consequência disso, também os debates que envolveram essas exposições marcaram “a transformação do curador de arte contemporânea como árbitro estético dos bastidores para protagonista no palco mais amplo da política cultural global” (RAMÍREZ, 1996, p.21).

Em um artigo de 1988, Camnitzer constata que os Estados Unidos estavam passando por “um aparente período de interesse pela arte latino-americano” (CAMNITZER, 1988, p. 31), e enumerou a grande quantidade de exposições em torno a essa produção que foram realizadas simultaneamente à época:

Estados Unidos está pasando por un aparente periodo de interés por el arte Latinoamericano. Arte Hispánico en los Estados Unidos, en el Museo de Houston; Arte de lo fantástico, en el Museo de Indianápolis; Convergencia, en la galería del Lehman College; la Retrospectiva de Ana Mendieta, en el New Museum; Signos de Transición, Arte cubano de los años 80, en el Museo de Arte Hispánico de Nueva York, etc. Las malas lenguas atribuyen esta súbita eclosión a dineros ofrecidos por Frank Hodsell, director del National Endowment for the Arts, para organizar exposiciones latinoamericanas y corregir un poco la mala imagen producida por Reagan con su política en nuestro continente. La oferta se dio en un congreso de directores de museos en Puerto Rico, hace un año. (CAMNITZER, 1988, p. 31)

Quatro anos mais tarde, com a década anterior terminada, Mari Carmen Ramírez reforçou que nos anos 1980, na terra do *Tio Sam*, havia-se mesmo vivido um “boom” de exposições latino/latino-americanas, e que essas não eram uma exceção ao jogo de política neocolonial engendrado há muito no país; estavam inseridas num momento de alta visibilidade dos mais de trinta milhões de latinos que viviam nos EUA e cujos movimentos levantavam questões sobre a falta de representação de uma cultura marginalizada (RAMÍREZ, 1992). Além disso, esse crescente interesse foi alimentado, no final dos anos 1980 e no começo da década de 1990 pelo quinto centenário do “Descobrimento” da América, e nesse contexto o atributo da originalidade foi intensamente aplicado à produção artística da América Latina e, sob o tal, apresentada ao mundo.

Um registro que ilustra também esse “boom” de exposições, bem como das articulações institucionais nele envolvidas, se dá em torno a quem empresta ou faz a mediação de obras para as exposições. August Uribe, diretor da Sotheby's para a Costa Oeste dos Estados Unidos, em

1999, teria apoiado o empréstimo de obras de Roberto Matta para uma exposição retrospectiva no Centro de Arte Reina Sofía de Madri, de Tarsila do Amaral, Amelia Peláez e Frida Kahlo para a *Fundación La Caixa* em Barcelona e em Madrid e ainda para as mostras itinerantes de Diego Rivera e Frida Kahlo, na *Fondation Pierre Gianada*, em Martigny, na Suíça, e no *Musée Maillol*, em Paris (THERAN, 1999).

Nesse contexto, não eram somente os Estados Unidos que influenciavam nos circuitos da arte da América Latina: as antigas relações com a França também seguiram atuando na apresentação de imagens da arte latino-americana em exposições de museus que lhes conferiam um lugar determinado para a sua promoção artística, validação cultural e consagração no cenário internacional (RICHARD, 1994). Porém, com certo distanciamento temporal de observação dos cenários em cada uma das regiões, é possível identificar abordagens e matrizes distintas. Numa análise feita por Yve-Alain Bois, o crítico destacou que os artistas abstratos geométricos da América Latina se concentraram em Paris, enquanto que Nova York “havia roubado a ideia da arte moderna” (BOIS, 2021, p. 19), uma alusão ao título do livro do historiador da arte Serge Guilbault, “*How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*”. Não está explícito no texto, mas “o roubo” a que se referiu Bois no caso da cidade estadunidense talvez estivesse relacionado mais à ação das instituições e do mercado – museus, leilões e galerias – do que aos próprios artistas, uma vez que é conhecida também a produção artística Conceitualista e de outras expressões “não modernistas” entre a comunidade latino-americana, então em “The City”, nos anos 1960-1970, e formada por Luis Camnitzer, Liliana Porter, Carla Stellweg, José Guillermo Castillo, Leandro Katz, Eduardo Costa, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Rubens Gerchman, para citar alguns.

De qualquer modo, estabeleceu-se uma certa dicotomia entre a valorização da arte moderna latino-americana como construção de uma identidade regional e ao mesmo tempo como categoria no mercado de arte, enquanto outros movimentos artísticos inscreveriam a região de forma mais autônoma dentro de uma modernidade, universalidade. No início dos anos 1980, foi constituído em Paris *L'espace latino américain*, do qual participaram vários artistas que haviam se estabelecido na capital francesa por diferentes motivações, fossem razões políticas ou meramente o interesse nas possibilidades de circulação que a cidade oferecia, assim como de distintas inspirações estéticas, com predominância dos abstratos e dos cinéticos. Esses artistas partilhavam de um desejo comum em torno ao “avanço com generosidade e

solidariedade na divulgação da arte de seu continente fora das galerias comerciais e circuitos políticos oficiais”²⁰ (FRÉROT, 2014, p. 10).

A primeira exposição foi realizada em 4 de dezembro de 1980, justamente para a abertura do espaço cultural latino-americano em Paris, da qual fizeram parte os doze membros fundadores²¹. Entre dificuldades financeiras, mudanças de membros, divergências de ideias entres apoiadores e novos integrantes, o *Espaço* se destacou entre um público exigente, curioso por conhecer as expressões culturais da América Latina. Centenas de exposições – e das mais variadas – se seguiram, abrangendo tantos os fundadores como outros artistas, intelectuais latino-americanos de passagem por Paris ou residentes, como o pintor Roberto Matta, o escritor Julio Cortázar, os críticos Damián Bayón e Roberto Pontual; houve também mostras em outras regiões na França, na Europa, e na própria América Latina, até o encerramento da atividades do *Espaço* em 1993.

Figura 9 - Exposição “Roberto Matta” no Espaço Latino-Americano, junho-julho de 1982



Legenda: da esquerda para a direita, embaixo - Luis Tomasello, Germana Matta, Roberto Matta, Rodolfo Krasno, Arthur Luis Piza, Gontran Netto; acima - Julio Le Parc, Luis Felipe Noé, Leopoldo Novoa. Fonte: imagem reproduzida no texto *Art et Amérique latine à Paris: l’Espace latino-américain (1980-1993)*, FRÉROT, 2014

²⁰ Do original: [...] avancer avec générosité et dans la solidarité la diffusion de l’art de leur continent en dehors des galeries commerciales et des circuits politiques officiels.

²¹ Foram doze artistas os membros fundadores de *L’espace latino-américain*: os argentinos Rodolfo Krasno (1926-1982), Julio Le Parc (1928), Luis Tomasello (1915-2014), Luis Felipe Noé (1933), Jack Varnarsky (1936-2009) e Fernando Maza (1936); os uruguaios Leopoldo Novoa (1919-2012) e José Gamarra (1934); os brasileiros Arthur Luiz Piza (1928-2017) e Gontran Netto (1933-2017), o venezuelano Juvenal Ravelo (1934) e o peruano Alberto Guzmán (1927-2017) (FRÉROT, 2014).

Desse período, outra exposição comumente referenciada como exemplo da “situação paradoxal da arte ‘fora dos centros’ de produção artística” (GIUNTA; FLAHERTY, 2017, p. 125) é *Les Magiciens de la Terre*, sob a curadoria de Jean-Hubert Martin, apresentada simultaneamente no *Centre Georges-Pompidou* e na *Grande Halle de la Villette*, na França, em 1989, ano das comemorações do bicentenário da Revolução Francesa. Emblemática de um momento, dos mecanismos e dos discursos pelos quais os centros hegemônicos de legitimação artística e de valoração patrimonial buscaram apreender a dinâmica multicultural da produção contemporânea em artes visuais, a mostra teve méritos pelo seu pioneirismo, mas foi reducionista ao perpetuar critérios da tradição artística eurocêntrica. O principal resultado dessa ambígua estratégia expositiva foi a supressão das diferenças simbólicas entre os trabalhos selecionados, exibidos a partir de uma perspectiva dominante, “burocratizando” o global e declinando – sob a égide da designação vaga dos artistas como “mágicos da terra” – da tentativa de enunciar os inequívocos conflitos entre as visões de mundo avizinhas no espaço da exposição (ANJOS, 2005).

Na Inglaterra, onde já se observava também essa busca por apreensão multicultural e a recepção da arte latino-americana desde a década de 1960²², pode-se destacar uma série de exposições individuais e coletivas de artistas da América Latina realizadas na *Whitechapel Art Gallery*²³, mas é fundamental referenciar a atuação de Guy Brett e Dawn Ades, cujas curadorias, textos e rede de conexões influenciaram instituições locais e extrapolaram as terras britânicas. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, na *Hayward Gallery* (Londres, 1989), foi considerada uma “ambiciosa exposição” nas palavras de Aracy Amaral (2006, p. 55), pois se propôs a montar um panorama histórico, sob uma organização cronológica e temática de mais de 150 anos da arte da região.

²² Na década de 1960, uma rede de conexões, bem como de galerias de arte de curta duração, foram estabelecidas em Londres e se distanciaram das tradicionais orientações ao muralismo ou ao surrealismo, por exemplo, dirigindo-se à abstração geométrica, ao cinetismo, à *op art* e ao conceitualismo. Experiências estas que foram consideradas “cruciais para uma releitura da história do engajamento britânico com a arte latino-americana” (BARSON, 2014, online), em que se destacou o espaço *Signals London*, uma espécie de “rede social multiplataforma sediada em Londres, composta por um grupo informal de artistas e críticos europeus e latino-americanos”, cujo foco na arte e nos artistas da América Latina era intencionalmente “uma recusa em ver Nova York e os Estados Unidos como o centro para a “produção de constelações artísticas alternativas” (TYSON, 2017, p.67).

²³ A *Whitechapel Gallery* é um espaço de arte público, localizado no bairro londrino de Tower Hamlets. O edifício original foi projetado por Charles Harrison Townsend e inaugurado em 1901 como uma das primeiras galerias com financiamento público para exposições temporárias na capital inglesa, tendo celebrado seu 120º aniversário em 12 de março de 2021. Realizou mostras de arte latino-americana dedicadas à Frida Kahlo, Tunga, Alfredo Jaar, Guillermo Kuitca, David Alfaro Siqueiros e Francisco Toledo, bem como algumas coletivas como *Nova Arte de Cuba*, *Dentro do Visível* e *Linhas*, ambas do Brasil (WHITECHAPEL GALLERY, 2021).

Figura 10 – Vista da exposição Frida Kahlo, na *Whitechapel Gallery*, em Londres, no período de 26 de março a 2 de maio de 1982.



Fonte: Disponível no site com retrospectiva histórica da galeria, WHITECHAPEL GALLERY, 2021.

Se, por um lado, Dawn Ades se estabelecia na historiografia da arte latino-americana com uma proposta de narrativa desde a “Independência” até o “Tempo presente”, Guy Brett²⁴, que na exposição ficou responsável pelo núcleo “*Radical leap*” (“Salto radical”), consolidava-se entre os pioneiros na valorização da arte da região sob um olhar renovado. O crítico buscou trabalhar essa produção artística tanto em sua dimensão “internacional” – o que representava um “salto radical” na prática e na teoria da arte – como na “latino-americana”, em suas tensões, complexas relações que rompiam com algumas categorias e classificações até então utilizadas. No início de seu ensaio para o catálogo da mostra, que também viajou para Madri, Brett justamente apontou essa complexidade identitária pelas próprias trajetórias dos artistas que fizeram parte da sala sob sua curadoria:

Para empezar, vamos a ver los escenarios en los que se mueven los distintos artistas. Mira Schendel nació en Zurich, creció en Italia, y siendo adulta se fue a São Paulo. Lucio Fontana vio la luz en Rosario de Santa Fe, Argentina, y aunque en esta ciudad o en Buenos Aires pasa periodos importantes, la mayor parte de su vida transcurre en Italia. Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diaz, Sergio Camargo y Lygia Clark han pasado importantes periodos de su vida en Paris, mientras que Helio Oiticica los ha vivido en Londres y Nueva York. Por el contrario, Lygia Pape apenas ha salido de Brasil. Mathias Goeritz, que llegó a México en 1949 procedente de Alemania y España, a veces ha sufrido de la xenofobia mexicana.²⁵ (BRETT, 1990, p. 253)

²⁴ Destacam-se ainda na produção de Guy Brett, o livro *Kinetic Art* (Londres, Nova York; Studio-Vista; Rienhold Book Corporation, 1968), a mostra *Transcontinental: Nine Latin American Artists (1990)*, na *Ikon Gallery*, em Birmingham, na Inglaterra; a exposição organizada em Barcelona (*Museu d'Art Contemporânea*) e Londres (*Hayward Gallery*), *Force Fields: Phases of the Kinetic* (2000), entre outras.

²⁵ Em tradução livre: “Para começar, vamos ver os cenários em que os diferentes artistas se movem. Mira Schendel nasceu em Zurique, cresceu na Itália e, adulta, mudou-se para São Paulo. Lucio Fontana nasceu em Rosario de

Figura 11 – Vista da sala *Radical Leap*, curada por Guy Brett, na exposição *Art in Latin America* (1989)



Fonte: ADES, 2002, p. 41

A exposição de forma geral recebeu críticas, dentro e fora da América Latina, de diferente natureza daquelas dirigidas à já citada *Les Magiciens de Terre*, em Paris, ambas realizadas no mesmo ano. Dawn Ades, em uma conferência de 1999, fez uma revisão justamente dessa mostra, sobre a qual assevera que, se os comentários à mostra parisiense colocavam em questão suas “justaposições superficiais” e “falta de contexto”, por exemplo pela composição da arte contemporânea internacional junto a artistas indígenas, a problemática da sua abordagem teria sido o excesso de história. Porém, uma das questões que emergem está justamente nessa dicotomia produzida e reproduzida, e uma outra pode-se ler nas últimas linhas de sua argumentação: “Os historiadores de arte tanto dentro e fora da América Latina poderiam se beneficiar deste desafio em um mundo cuja condição é cada vez mais ricamente *mestiza*” (ADES, 2002, p.43). Ou seja, havia a persistência de leituras sob as mesmas chaves interpretativas e, como aponta Andre Giunta (2020a), da divisão entre “centro” e “periferia” na história, na arte contemporânea e como articulação no circuito global.

Para subverter essa dicotomia de poder, segundo Nelly Richard, é preciso produzir “teoria local, conhecimento localizado, discurso e consciência situacional” (RICHARD, 1997, p. 352). Nesse sentido, algumas “Curadorias do Sul” também ficaram reconhecidas pela sua contribuição a esse modo de se construir a história da arte, não apenas como reação ao “desejo e poder pós-modernos por curar o mundo” (MOSQUERA, 2010b, p. 79), mas de fato

Santa Fe, Argentina, e embora passe importantes períodos nesta cidade ou em Buenos Aires, a maior parte de sua vida se passa na Itália. Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Díez, Sergio Camargo e Lygia Clark passaram períodos significativos de suas vidas em Paris, enquanto Helio Oiticica os passou em Londres e Nova York. Em contrapartida, Lygia Pape mal saiu do Brasil. Mathias Goeritz, que veio para o México em 1949 vindo da Alemanha e da Espanha, às vezes sofria com a xenofobia mexicana”.

estabelecendo circulações e circuitos simbólicos sob o paradigma do “desde a América Latina”. Esse é um movimento que, segundo Gerardo Mosquera (2010b), se não representou uma total emancipação e às vezes até reforçou a autoridade hegemônica, ao menos modificou algumas posições nessa dinâmica sendo possível, em certa medida, fazer parte do núcleo ainda considerado central e a partir de suas margens.

A curadoria do crítico de arte na III Bienal de Havana (1989) se tornou um dos marcos dessa historiografia da arte desde a América Latina narrada a partir de exposições²⁶ por sua proposta de deslocamento de cânones estéticos e de linearidade histórica pré-estabelecida. Numa colaboração Sul-Sul, a mostra reuniu cerca de trezentos artistas da América Latina, da Ásia, do Oriente Médio e da África, sob o tema *Tradición y contemporaneidad en el arte del Tercer Mundo*, eliminou as premiações e, na maneira de expor, as divisões por nacionalidades.

Em outra exposição, de 1992, numa cocuradoria de Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León e Rachel Weiss, na Biblioteca Luís Ángel Arango, em Bogotá, a proposta foi “encarar a América”. Em *Ante América*, havia uma perspectiva integradora de sul-americanos, caribenhos, centro-americanos, indígenas, chicanos, artistas afro-norte-americanos, latino-americanos e exilados na Europa. Nela, os artistas constituíam uma comunidade cultural, histórica, econômica e social, para além das diferenças óbvias e das classificações geográficas. Nesse mesmo período, destacou-se também a exposição *Cartographies* (Winnipeg, 1993), mas que se apresentava num outro espectro, o de “mapas imaginários”, “virtuais” e “trajetórias mentais”. O curador Ivo Mesquita tomou como base as próprias relações e os circuitos que foram estabelecidos no processo curatorial como potência para romper com “os limites impostos pela geopolítica e relacionamentos institucionalizados”, explorando “territórios em constante transformação” (MESQUITA, 1993, n.p.).

Também foi destaque da mostra em questão o *Glossário Incompleto de Fontes da Arte Latino-Americana (Incomplete Glossary of Sources of Latin American Art)* de autoria de Paulo

²⁶ A disciplina fez parte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP, em 2017. “*Deslocando o cânone: curadoria como história na arte da América Latina*”, coordenada pelos professores Martin Grossmann e Julia Buenaventura, apresentou um percurso por “sete curadorias que centraram seu foco na reformulação dos padrões de medida da história da arte, propondo novas constelações de sentido e, conseqüentemente, deslocamentos de uma hegemonia estética intrinsecamente colonialista”. As exposições discutidas durante o curso foram: *VI Bienal de São Paulo*, organizada por Mário Pedrosa (São Paulo, 1961); *III Bienal de Havana* (1989) e *Ante América*, curada por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León e Rachel Weiss, na Biblioteca Luís Ángel Arango (Bogotá, 1992); *Cartografias*, curada por Ivo Mesquita em *Winnipeg Art Gallery* (Winnipeg, 1993); *Bienal da Antropofagia*, curada por Paulo Herkenhoff e tendo como curador adjunto a Adriano Pedrosa (São Paulo, 1998); *6ª e 8ª Mercosul*, curadas por Gabriel Perez-Barreiro e Luis Camnitzer, e José Roca, respectivamente; *Heterotopias e Inverted Utopias* curadas por Mari Carmen Ramírez e Hector Olea, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid, 2000) e em *The Museum of Fine Arts* (Houston, 2014), respectivamente; e *Verboamérica* curada por Andrea Giunta e Agustín Perez Rubio no MALBA (Buenos Aires, 2016) (BUENAVENTURA; GROSSMANN, 2017).

Herkenhoff. Entre definições bem-humoradas e sarcásticas, encontram-se termos relativos aos métodos utilizados na produção artística da região (como “canibalismo”, “metáfora”, “maneirismo” e “construtivismo”), às fontes e referências utilizadas pelos artistas (como “cor”, “natureza”, “mitologia”, “ouro”, “banana” e “melancia”), às atitudes preconceituosas em relação a esse tipo de arte (como “erotismo”, “maravilhoso”, “primitivismo”) e aos contextos históricos, sociais ou políticos (“ditadura”, “Partido Comunista”, “nacional”, “messianismo”), entre outros. (PITTA; RIBEIRO, 2002, on-line).

Essas “curadorias desde o Sul”, com suas propostas e debates, fizeram parte da construção do cenário latino-americano dos anos noventa e dois mil, ao qual se juntam outros importantes projetos como *Beyond the Fantastic*, com Gerardo Mosquera em 1995, *Historias da antropofagia* na Bienal de São Paulo de 1998, curada por Paulo Herkenhoff e tendo como curador adjunto Adriano Pedrosa, e *Heterotopias/Inverted Utopias* (2000-2004), de Mari Carmen Ramírez. Nessa “história das exposições latino-americanas”, segundo analisa o historiador da arte Cuauhtémoc Medina²⁷ (2015), cada curador, com sua respectiva proposta de exposição, acabou ou por levar em consideração seus predecessores ou por revogar implicitamente argumentos prévios, abrindo “novos conceitos e espaços de atuação no subcontinente que nunca teriam sido possíveis sem o acúmulo constante de uma tradição interna e autocrítica de curadoria”, ainda que as “desigualdades geopolíticas de poderes de representação e legitimação” (MEDINA, 2015, on-line não tenham desaparecido, interna e externamente à região.

Essa base histórica já permite de toda maneira uma análise de impactos, repercussões dos projetos e revisões críticas. Por exemplo, *Inverted Utopias* foi uma exposição que enfatizou os cânones de uma determinada modernidade, sobre os pilares de uma “teoria europeia (Adorno)”, do “gênio artístico (Joaquín Torres-García)”, da “proeminência da abstração (construtivismo)” e da “importância cada vez menor do objeto (conceitualismo)” (MAROJA; WINOGRAD, 2014, p. 96). Críticas também recaem sobre o método de rede, ou “Constelações” como ficou mais conhecido, adotado nessa e em outras mostras, pois teria um caráter paradoxal de rejeição e reforço do *status* periférico da arte latino-americana ao atribuir à região a qualidade de “localidade delimitada onde surgem novas ideias” e de “conjunto de nós em uma ecologia mundial da arte” (QUILES, 2014, p. 63). Alternativamente, novos giros historiográficos propõem os conceitos de paralelismos e sincronidades, “verificados nos contatos estéticos e práticos que conectam diferentes artistas e também nos desenvolvimentos que ocorrem

²⁷ Cuauhtémoc Medina foi o primeiro Curador-Associado da coleção de Arte Latino-americana do *Tate Modern* de Londres (2002-2008).

simultaneamente sem nenhum contato real”, uma abordagem que começou a ser delineada na segunda década do século XX (GIUNTA; FLAHERTY, 2017, p. 132).

De qualquer maneira, no período aqui abordado, as exposições e suas curadorias foram um modo fundamental de representação e circulação das artes visuais latino-americanas. Em meio ao auge do multiculturalismo e de suas derivações em “megaexposições de índole transnacional” e “integração da arte do Outro”, e das crises identitárias e dos conceitos de arte latino-americana, os curadores passam a ser agentes fundamentais na produção crítica, nas postulações, revisões de narrativas e de cânones do moderno e do contemporâneo nos projetos curatoriais em exposições, assim como, importantes articuladores institucionais entre museus, colecionadores e suas coleções.

1.3. ENGRENAGENS GEOPOLÍTICAS E MERCADOLÓGICAS DA ARTE LATINO-AMERICANA COMO CATEGORIA DE COLEÇÃO

Há várias versões sobre a primeira atribuição da denominação “América Latina” à região, mas um dos registros frequentemente referenciado e a que se tem acesso advém justamente do contexto das relações internacionais, da geopolítica. Trata-se da publicação de 1862, escrita por Charles (Carlos) Calvo (1824-1906), um jurista argentino que serviu como encarregado no Paraguai das relações com as cortes da França e da Inglaterra, representando a administração de Francisco Solano López (1862-1869) durante a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) contra Argentina, Brasil e Uruguai. Assim, até onde se sabe, o nome *América Latina* apareceu impresso pela primeira vez naquele seu trabalho sob o (longo) título : *Recueil complet des traités, conventions, capitulations, armistices, et autres actes diplomatiques de tous les États d’Amérique latine compris entre le Golfe du Mexique et le cap d’Horn, depuis l’année 1493 jusqu’à nos jours, précédé d’un mémoire sur l’état actuel de l’Amérique, des tableaux statistiques, d’un dictionnaire diplomatique, avec une notice historique sur chaque traité important.*²⁸

O uso dessa marca “latino-americana” não se consolidou como mera identificação geográfica, tendo se estendido aos mais diversos campos, como no artístico, tanto em chave simbólica quanto mercadológica. No período aqui abordado, da pós-modernidade, observou-se

²⁸ Em tradução livre: “Coleção completa de tratados, convenções, capitulações, armistícios e outros atos diplomáticos de todos os Estados da América Latina entre o Golfo do México e o Cabo Horn, desde o ano de 1493 até os dias atuais, precedidos por uma memória sobre o estado atual da América, tabelas estatísticas, um dicionário diplomático, com uma nota histórica sobre cada tratado importante”.

um crescente interesse pelo “Outro”, que por um lado trazia uma abertura dos “circuitos cultos” ao vernacular e às culturas “não ocidentais”, ao mesmo tempo que aguçava a sede por um “neo-exotismo”. Nessa dinâmica, persistiram condicionantes a certas produções culturais do mundo periférico conforme os paradigmas de consumo dos centros. Não por coincidência, portanto, é que, na ascensão de leilões especializados em arte latino-americana no final dos anos 1970, o que se colocou em evidência foi uma “latino-americanidade estereotipada”, o “fantástico”, o que se parecesse “à Frida”, estética que levou a produção de artistas da região a patamares superiores de lances em períodos seguintes (MOSQUERA, 2010b, p. 19-21)

O “martelo do leiloeiro”, segundo Adam Smith, é a mão invisível responsável pela regulação da economia por meio do jogo de mercado, lógica que também pode ser aplicada à economia da cultura e ao mercado da arte (BENHAMOU, 2007, p. 75), até porque a atividade leiloeira global é altamente concentrada, dominada por duas empresas multinacionais presentes em mais de quarenta países: a Sotheby’s e a Christie’s, às vezes até referenciada como o “*duopólio Christoby’s*” (CORDERO, 2019, on-line). Nas últimas décadas, a Philips surgiu como um terceiro importante ator nesse “mundo dos leilões” que, assim como nos “mundos da arte”, caracteriza-se pela “polivalência e volatilidade dos papéis” que comercializa (MOULIN, 2007, p. 54-58). Dessa forma, quando a Sotheby’s realizou em 1979 o primeiro leilão especializado em arte latino-americana, esse foi um importante marco de um mercado que se consolidava para as obras da região, podendo-se entender o peso que esse agente passou a ter na promoção de uma estética etiquetada e valorada sob essa origem. Uma prática que se tornou um modelo adotado logo em seguida pela Christie’s e, posteriormente, também pela Philips.

“O nascimento do novo mercado de arte” (CAVE, 1979 apud ADAMS, 2006, p. 33), nas palavras do presidente da Sotheby’s na conclusão do evento à época, se deu então com a venda total de 1.2 milhão de dólares, que incluía 89 lotes vendidos, e com os primeiros records estabelecidos para as obras da América Latina, tendo sido os maiores lances para Diego Rivera, Wilfredo Lam, Cândido Portinari e Armando Reverón. Cerca de 60% dos compradores eram latino-americanos, os quais arremataram 40% dos lotes; outros 55% foram adquiridos por norte-americanos e o restante, por europeus. Se era cedo demais para dizer que a iniciativa se tratava de uma efetiva internacionalização da produção latino-americana, pode-se afirmar que concretamente tal iniciativa representava o ingresso dessa produção no “capital do mundo da arte” (ADAMS, 2006, p. 33).

É importante explorar alguns detalhes em torno ao “êxito” do evento, em grande medida articulado para que obtivesse tal resultado. Aquela primeira edição foi realizada em benefício do Centro de Relações Interamericanas (CIAR), para a estruturação de um fundo financeiro e

com a sua cooperação. A CIAR – essa espécie de “reprise com algumas engrenagens avançadas” do *Interamerican-Affairs* do Rockefeller dos anos 1940 (JAREMTCHUK, 2020, on-line) –, por meio de sua programação para estabelecer um centro da arte latino-americana em Nova York, já havia realizado uma série de exposições das quais muitos dos artistas que foram apresentados no leilão e tiveram obras vendidas já tinham participado, e outros que ainda não tinham sido exibidos passaram a sê-lo em mostras seguintes ao evento. Havia também investimento do governo estadunidense para uma permanência mais longa desses artistas nas terras do *Tio Sam*, ainda que esse esforço não se concentrasse apenas no campo das artes visuais, mas numa busca por intelectuais em geral, com bolsas concedidas por fundações como a *Guggenheim* e a *Fullbright*.²⁹

Em 1976 havia sido iniciada a mobilização de recursos para a realização do leilão de 1979, visando obter doações de obras e o engajamento de personalidades que tivessem conhecimento e circulação no campo da produção artística latino-americana, nas instâncias culturais e dos negócios. É o caso, por exemplo, de Mary-Anne Martin, que havia participado da organização, em 1977, do primeiro leilão de pintura mexicana pela Sotheby’s. A profissional, que já se mostrava interessada pela arte latino-americana, foi importante contribuição para o sucesso da empreitada e, posteriormente, também para a intensificação dos negócios em torno a essa produção artística. Por meio da galeria que levou seu nome, aberta em 1982, *Mary-Anne Martin | Fine Art, MAMFA*, aconselhava os principais colecionadores nos EUA para a aquisição de obras da então “nova categoria”.

Em um texto de 1999, Mary-Anne Martin fez uma retrospectiva histórica desde o leilão de 1977, a qual inicia afirmando:

Há 21 anos não existia o mercado de arte latino-americana. Isso não quer dizer que obras de artistas da América Latina não fossem vendidas em vários lugares, mas não eram comercializadas como uma categoria de coleção. (MARTIN, 1999, p. 3)

Nesse sentido, lembrou que para a edição de 1979, além das doações, havia sido feita uma seleção de obras com base em “nomes fortes” – “alguns Diego Rivera, um grande Matta, um importante Wifredo Lam” (MARTIN, 1999, p. 3) –, e houve dificuldade para estimar seus valores, já que nunca tinham ido a leilão. A autora reforçou também que, ainda que o montante de um milhão de dólares pareça irrelevante comparativamente às cifras de hoje em dia, uma

²⁹ Entre os artistas brasileiros que a partir dos anos 1960 passaram uma temporada em Nova York com bolsas concedidas por fundações como a *Guggenheim* e a *Fullbright*, bem como da Organização dos Estados Americanos (OEA), podem-se destacar Amílcar de Castro (1966 e 1971), Rubens Gerchman (1967), Hélio Oiticica (1970), Antonio Henrique Amaral (1973), Ana Maria Maiolino (1971), Antonio Dias (1972), entre outros (HAAG, 2013).

venda nessa ordem de grandeza era um grande evento para Sotheby's, até mesmo caso se tratasse de um conjunto de obras impressionistas ou contemporâneas.

Outra personalidade importante nesse contexto foi Clara Diament Sujo (1921-2020), pois desde 1968 tinha iniciado suas atividades como galerista em Caracas, no *Estudio Actual*, e também como colecionadora. Assim, nos preparativos para o leilão de Nova York, teria sido abordada pela Sotheby's, segundo relatos da própria Sujo (2010), cooperando na indicação de nomes de artistas e de compradores da elite venezuelana, selecionando obras de colecionadores para doação, aconselhando clientes nas aquisições dos lotes ofertados e articulando contatos com Sr. Roger Stone (Embaixador dos EUA na Venezuela e Presidente da Sociedade das Américas em Nova York), William S. Luers (Chairman e Presidente das Nações Unidas) e Edward Lee Cave (diretor executivo da Sotheby's à época). O sucesso da empreitada foi determinante para sua decisão de dar andamento aos negócios diretamente em Nova York, onde abriu a *CDS Gallery* em 1981, com foco em artistas latino e norte-americanos, assim como na oficialização do programa de leilões dedicados regularmente da Sotheby's nesse mesmo ano.

Apesar da importância dos leilões, a exemplo das galerias de Clara Diament e Mary-Anne Martin, é preciso reforçar o papel da forte presença das galerias especializadas em arte latino-americana ou que incluíram com destaque essa produção em seu portfólio, já no final dos anos 1960, no circuito nova-iorquino que se consolidava orientar à arte da região. Dentre elas, as origens dos investimentos eram de cidadãos locais ou de latino-americanos, sendo que os últimos em geral já atuavam no mercado da arte e nas instâncias culturais em seus países de origem ou em outros da América Latina. Destacaram-se a Galeria Bonino, Lerner-Heller, Cober, Zegri Galleries (pioneira ainda nos anos 1950, como será aprofundado mais adiante). A intensificação dessa modalidade de negócios chegou a ser noticiada à época como “uma forte infiltração latino-americana nas fortalezas internacionais tão amplamente encurraladas pelas galerias de Nova York” (CANADAY, 1964, n.p).

Essa ascensão da arte latino-americana se deu justamente num contexto de “boom” do mercado de arte, o que atraiu a atenção de pesquisadores acadêmicos do campo da Economia, cujas investigações apontaram para uma correlação entre o fenômeno e o choque do petróleo de 1973, o que teria acelerado, ao mesmo tempo, a inflação e a depreciação das moedas, inclusive nos países ocidentais altamente industrializados. Essa conclusão levou à visão generalizada de que “o mercado de arte não conhece crise em Londres, Paris, Nova York ou em outra grande cidade, já que os compradores da classe AAA estão além das recessões ou crises econômicas locais, inter-regionais ou mundiais” (PINHO; NAKANE, 2007, 305). Foi, então, justamente num cenário de incerteza monetária mundial e de afluxo de *petrodólares* no

mercado, que se deflagraram impressionantes investimentos em obras de arte, principalmente nos leilões da Christie's e da Sotheby's, volumes e cifras intensamente alavancados nas décadas seguintes no processo de globalização.

Com o rápido crescimento desse “*art business*” (negócio da arte), os estudos a ele relacionados buscaram também estabelecer uma lógica para a formulação de índices de valoração, o cálculo do retorno sobre o investimento, o aconselhamento de investidores com apetite para alocar recursos na “arte de comprar arte”, ou ainda o planejamento e a definição de estratégias de marketing para instituições e artistas. Gerald Reitlinger (1900-1978), historiador da arte, pintor e colecionador inglês, foi um dos primeiros a fazer um significativo levantamento dos preços de obras, em especial na Inglaterra e na França, publicado em três volumes sob o título *The Economics of Taste: The Rise and Fall of the Picture Market, 1760-1960* em 1964. A partir disso, foi aumentando o número de estudos que se desenvolveram nessa abordagem, como o publicado por William J. Baumol, em 1986 – *Unnatural Value: or Art Investment as a Floating Crap Game* –, e, ainda que em menor incidência, com a ascensão da categoria latino-americana da arte, esta também passou a ser foco de alguns pesquisadores. Um dos trabalhos mais relevantes nesse sentido foi apresentado em 2003 pelo professor de Economia da *Anderson Graduate School of Business* (Los Angeles, EUA) Sebastian Edwards, desenvolvido com base nos dados de leilões realizados de obras de 115 artistas latino-americanos, de 17 países, no período de 1977 a 2001³⁰. No estudo *The Economics of Latin American Art: creativity patterns and rates of return (A economia da arte latino-americana: padrões da criatividade e taxas de retorno)*, Edwards utilizou-se de método econométrico para analisar a relação da natureza do processo criativo artístico e da idade dos artistas com o valor de seus trabalhos, e a arte latino-americana como investimento, aplicados a bases que variaram entre 6.000 e 7.000 obras.

Como já comentado anteriormente sobre a prevalência de uma determinada estética nesses leilões, na separação estatística feita pelo pesquisador sob o critério “artistas com maior número de obras” no conjunto de dados, era de se esperar que nesse grupo estivessem nomes como Fernando Botero, Leonor Fini, Wifredo Lam, Roberto Matta, Carlos Mérida, Rene Portocarrero, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Joaquín Torres-Garcia e Francisco Zuñiga. Até o ano-limite estudado, 2001, estavam entre os que tiveram obras vendidas acima de US\$ 1 milhão Tarsila do Amaral, Fernando Botero, Frida Kahlo, Wifredo Lam, Roberto Matta, Diego Rivera, Rufino Tamayo e José María Velasco. Assim, ainda que

³⁰ O *paper The Economics of Latin American Art: creativity patterns and rates of return* foi apresentado no encontro anual da Associação Econômica da América Latina e Caribe (LACEA), realizado em Puebla (México), em 27 de outubro de 2003.

no período da amostra muitos artistas, com suas produções da segunda metade do século XX em diante, tenham buscado se distanciar dos cânones estabelecidos para a arte latino-americana, a maioria dos colecionadores continuaram a favorecer obras que aportassem um “intenso conteúdo regional” dentro dos paradigmas de “imagens distintivas da América Latina” (EDWARDS, 2004, 18-19), uma prática que, do ponto de vista de investimento, também se traduziu em taxas de retorno relativamente altas e até mesmo superiores a de outros tipos de pintura, apesar da alta volatilidade.

Dois outros estudos confirmam a valoração de mercado dos artistas e das obras latino-americanas (CAMPOS; BARBOSA, 2009), bem como a crescente importância dos colecionadores para essa configuração (FONTANALS-CISNEROS *et al.*, 2016) e, de maneira menos direta, pois demandam estudos mais específicos, sugerem também a existência de correlação entre os índices de retorno e as condições sociopolíticas e econômicas dos países latino-americanos. De toda forma, como balanço em termos de mercado de leilões de arte latino-americana, as apostas feitas no final da década de 1970 foram consideradas exitosas vinte anos depois. Segundo dados publicados, houve um salto nas vendas no segmento: dos iniciais US\$ 2,5 milhões na Christie's e US\$ 2 milhões na Sotheby's em 1981, chegou-se às cifras de US\$ 21,7 milhões e US\$ 19,6 milhões, respectivamente, em 1998. Esse aumento foi acompanhado também por um maior número de galerias e negociantes especializados em arte latino-americana, fomentando tanto o mercado secundário de “grandes mestres” como o de arte contemporânea. Nesse sentido, sobretudo, valeu a velha máxima da “lei da oferta e da demanda”, pois quando há mais colecionadores, mais interessados disputam as obras, havendo como consequência uma “elevação nos preços” e, no caso da arte latino-americana, tanto houve mais compradores internacionais, europeus e dos Estados Unidos, como os próprios latino-americanos, um comportamento distinto do que se passara anteriormente, quando “principalmente mexicanos compravam arte mexicana, e argentinos compravam arte argentina” (MUÑOZ, 1999, on-line), por exemplo. Viu-se, assim, na virada do milênio, obras de artistas latino-americanos sendo negociadas em leilões e atingindo o patamar de três milhões de dólares.

Pode-se observar, portanto, que na trama historiográfica da arte da América Latina a dimensão mercadológica e econômica foi ganhando peso cada vez maior e, no contexto da globalização e da financeirização da riqueza, essa determinação foi intensificada. Somado a isso, nos anos 1980 e 1990, devido à crise econômica na década de 1970 e sob tendências neoconservadoras, os países latino-americanos que se encontravam fragilizados deixaram uma brecha ainda maior para empresas privadas se tornarem as “promotoras da cultura”, com a ampliação de um mercado massivo de “produtos culturais”, em nível local e internacional,

fenômeno que ficou conhecido como “privatização da cultura” (WU, 2006). Assim, o entendimento do “sistema da arte” passou a ser fundamental para se apreender o conteúdo das obras num regime em que as redes, as interações, os múltiplos papéis dos agentes e a velocidade na disseminação das informações alteraram radicalmente o seu funcionamento e fizeram com que a realidade da arte na contemporaneidade se construa “fora das qualidades da própria obra, mas na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p. 82).

Outro indício, controverso ou até perverso, do sucesso mercadológico da arte latino-americana foi o aumento do que se convencionou genericamente chamar de falsificações, como observou certa vez Olavo Bilac sobre um artista ítalo-brasileiro: “Castagnetto acaba de ter a mais fúlgida das consagrações post-mortem. [...] está sendo «falsificado»! [...] Só se falsifica o que é bom e o que vale dinheiro” (BILAC, 1904, p. 218). O que de fato são falsificações, os métodos de identificação e os crimes a isso relacionados se configura atualmente como um importante campo de estudos, conduzido não apenas pelos antigos “*connaisseurs*”, mas por peritos técnicos em pesquisas interdisciplinares, o que não está no foco deste trabalho. Sobre o tema na América Latina, em termos de uma visão integrada da análise dos casos e ocorrências, encontram-se mais reportagens por país, concentradas em alguns eventos mais pontuais, sendo ainda poucos os estudos de maior fôlego, dos quais se destaca a publicação *Arte y falsificación en América Latina*, do arquiteto e pesquisador no campo da arqueologia urbana Daniel Schávelzon.

“*Al menos la mitad de los productos culturales del pasado son falsos, han sido alterados o están mal atribuidos. Y apostamos a que la cifra es superior en la actualidad*”, (SCHÁVELZON, 2009, p. 17) afirma o autor como um consenso entre os investigadores e dedica um capítulo sobre a questão no continente latino-americano no qual, desde o XVIII, as falsificações já teriam se tornado “comuns”. Cerca de 80% dos seus museus e assentamentos arqueológicos teriam sofrido severo espólio e 70% de suas peças roubadas estariam na Europa e nos Estados Unidos (SCHÁVELZON, 2009, p. 9). Comenta o autor também vários casos envolvendo desde peças culturais históricas, tráfico ilícito de bens arqueológicos e de arte pré-colombiana, como o *Códice de La Malinche*, até um livro colonial fundante da história peruana que foi atribuído a um autor incorretamente, e pinturas de um artista guatemalteco que nunca existiu. Além disso, citando o cenário na Argentina, trata das dificuldades envolvidas uma vez identificadas as falsificações:

Un ejemplo de negación del problema es el caso de la Argentina, donde no se han publicado más que un par de artículos sobre este tema, pese a los tremendos desengaños habituales. Desde hace medio siglo, somos buenos exportadores de cuadros falsos y tenemos, lamentablemente, esa fama bien ganada por la calidad de nuestros productos. Calculamos que hoy en día, en las colecciones arqueológicas, tanto privadas como públicas, más de la mitad de los objetos son falsos, salvo muy contadas excepciones; y en las de arte, mucho más. Por eso, en la actual caja fuerte de nuestro mayor museo, el de La Plata, se guardan entre los tesoros dos piezas precolombinas falsas, una de ellas ya denunciada en 1904, pero que nadie recuerda. En sus vitrinas de arqueología americana, hay varias piezas falsas en exhibición y algunas no costaron más que un par de dólares en algún aeropuerto (SCHÁVELZON, 2009, p19).

Tendo isso em vista, não é surpresa que, em 1998, uma reportagem do *New York Times* trouxesse na manchete “À medida que os preços da arte latino-americana aumentam, também aumentam as falsificações” (CARLISLE, 1998, on-line). O destaque era dado também em função do aumento de casos desse tipo sendo deflagrados em leilões, com a necessidade de retirada de lotes já previamente anunciados e apresentados em catálogos. Wilfredo Lam, Botero, Tarsila, Xul Solar e Berni foram entrando na lista dos artistas mais “falsificados” da América Latina, o que também demandou a formação de especialistas no tema. Christian Padilla, por exemplo, é um dos principais estudiosos de Botero e uma autoridade sobre o período inicial do artista, que é considerado um dos mais forjados da Colômbia. Padilla comenta que é comumente contatado por museus, *marchands* e colecionadores internacionais para autenticar obras não documentadas, sobre as quais constata que “em 90% dos casos são falsificações” (HELGUERA, 2022, on-line). No geral, os mercados da arte tornaram-se terrenos férteis para diversas atividades cujas fronteiras entre legalidade e ilegalidade não ficam muito claras (AFONSO; FERNANDES, 2019). Situação agravada pela opacidade de suas práticas, falta de regulamentação e/ou fiscalização, o que não seria diferente no desenvolvimento do mercado da arte latino-americana, que atingiu um status “favorável” à produção de falsificações.

Apesar da ascensão internacional da respectiva produção artística como uma categoria, isso não se traduziu na sua efetiva inserção em diferentes esferas do sistema das artes global, tampouco numa participação simétrica de representação dos países e dos artistas da região, nem em consenso da abrangência e das delimitações dessa etiqueta. A pesquisa da gestora cultural Ana Letícia Fialho (2006) justamente abordou a questão da inserção internacional nas instituições e no mercado, em particular da arte brasileira. Em sua tese, concluiu que “a participação de agentes e instituições brasileiras na definição dos valores e convenções estabelecidas pelo mundo da arte internacional era historicamente nula” (FIALHO, 2006, p.

359), um nível de atuação que demandaria ainda um pouco mais de tempo e investimento. Porém, no período coberto pela pesquisadora, ela apontou alguns marcos importantes desse ingresso também nas instâncias institucionais.

Em 1984, a Universidade de Austin, no Texas (EUA), criou, vinculada à Faculdade de História da Arte, uma posição de especialista em arte latino-americana, para a qual foi apontada a curadora porto-riquenha Mari Carmen Ramírez. Posteriormente, assumiu a curadoria de arte latino-americana do *Blanton Museum* de Arte, também em Austin, e passou a atuar nessa função no *Museum of Fine Arts de Houston* (MFAH) em 2001, ano em que a instituição criou o departamento de arte latino-americana e estabeleceu o seu braço de pesquisa, o *International Center for the Arts of the Americas* (ICAA, Centro Internacional para as Artes das Américas)³¹. Nessa mesma seara, em 1999, o MoMA criou o cargo de Curador-adjunto no Departamento de Pintura e Escultura a ser ocupado por um latino-americano, para o qual o curador brasileiro Paulo Herkenhoff foi nomeado. Ele já havia trabalhado anteriormente, por exemplo, na Coleção Patricia Phelps de Cisneros, e a colecionadora era membro do conselho do Museu à época. Nessa oportunidade, o curador declarou em entrevista à Folha de São Paulo que o seu compromisso não era o de criar um “gueto” ou um “reduto latino-americano” e enfatizou a importância do projeto construtivo da arte, a exemplo da produção de Mira Schendel e Lygia Clark, o que “coincidia” com o projeto colecionista de Cisneros:

“O meu papel”, continua, “é levar para o museu a idéia de que a América Latina integra o fundo histórico contemporâneo da arte”. Por exemplo? “Mira Schendel e Lygia Clark. Não é a América Latina que está mal representada pela falta de Mira e Lygia, mas o projeto construtivo da arte é que está incompleto no acervo do MoMA. (HERKENHOFF, 1999, on-line)

Em 2003, Luis Pérez-Oramas, curador venezuelano e responsável pela coleção de Patricia de Phelps de Cisneros (1995-2002), foi quem passou a ocupar o cargo. Em 2006, ele foi indicado para a função de Curadoria de Arte Latino-americana do MoMA, que levou também o nome de sua patrocinadora, a colecionadora nascida nos Estados Unidos e descendente de venezuelanos e uruguaios, Estrellita Brodsky.

Como demonstrado nessas dinâmicas descritas até aqui, o ingresso na economia internacional da arte e sua consolidação como uma categoria em termos mercadológicos, como

³¹ O *International Center for the Arts of the Americas* (ICAA) é um projeto que se integra às atividades do Museu de Belas Artes de Houston (*Museum of Fine Arts*, Houston, MFAH), nos Estados Unidos. Em 2001, a instituição criou um Departamento de Arte Latino-americana e, em 2002, iniciou as atividades para a formação de um centro de documentação, o ICAA, que teve o seu lançamento em plataforma Web e com acesso público em 2012. Foi um trabalho de dez anos, que envolveu mais de 100 pesquisadores, de 16 cidades dos Estados Unidos e da América Latina, de diferentes especialidades, sob a direção de Mari Carmen Ramírez.

campo artístico e com epistemes próprias ocorreu numa rede de conexões cuja separação clara de agentes e operações nas respectivas instâncias cultural e econômica se tornou cada vez mais difícil. Um fenômeno que salienta bem não só a interdependência, mas também a hibridação dos papéis, é o que alguns autores denominaram “bienalização das feiras, feirização das bienais” (FIALHO, 2014, on-line), um dilema que aponta para a dupla faceta, comercial e cultural, das feiras de arte e das bienais no sistema, sendo ambas plataformas fundamentais no processo de legitimação e valorização da produção contemporânea.

Dessa forma, na balança entre vocação cultural e comercial desses eventos, as definições como “Veneza e Documenta são sobre teoria/história da arte, enquanto Basel é sobre prática/mercado de arte” já não retratam a complexidade e as contradições do sistema neoliberal da arte (BARRAGÁN, 2020, p. 368). Segundo a socióloga Raymonde Moulin, a feira *Art Basel*, por exemplo, “contribuiu para a valorização comercial dos movimentos e dos artistas apresentados nas grandes exposições como a *Bienal de Veneza* e a *Documenta de Kassel*” (2007, p. 60). Porém, o fato de o valor comercial impactar o valor simbólico não é o que está em debate, e sim a questão de um espaço que teria uma função de venda passar a também a exercer um papel de difusor e legitimador cultural, atuando, ao mesmo tempo como “mercado de arte contemporânea e “museu de arte de duração limitada”.

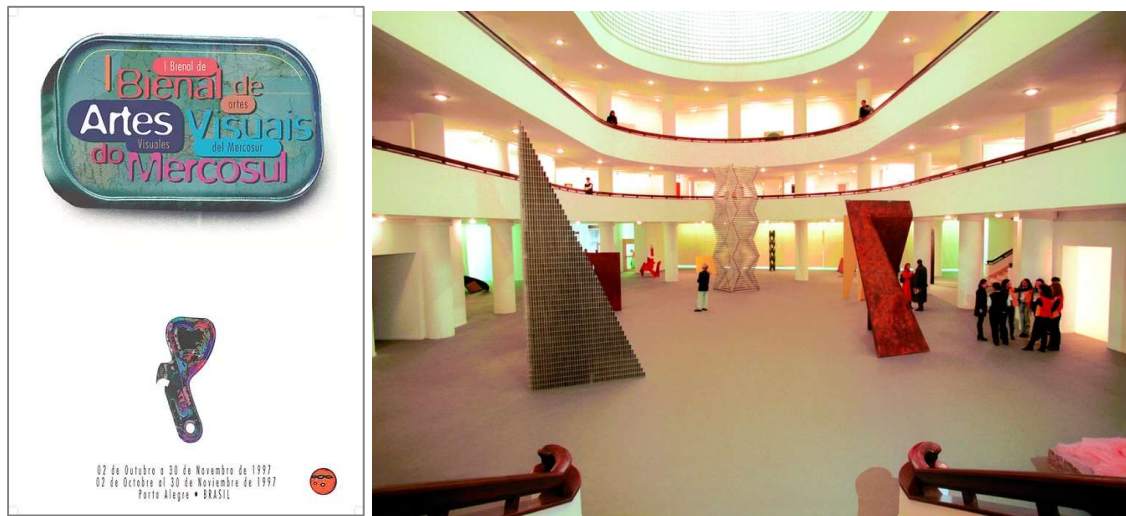
As feiras de arte, no formato conhecido na atualidade, emergiram como alternativa ao domínio das grandes leiloeiras, como já apontado anteriormente; ao longo de sua evolução, desde sua origem em Colônia, na Alemanha (1967), multiplicaram-se como “um chassis” para os negócios da arte em diversas localidades, com destaque para *Art Basel* (1970), ARCO Madri (1982), Miami (2002) e Hong Kong (2010). Ao mesmo tempo, a programação dessas feiras foi ganhando cada vez mais um caráter híbrido que, além dos tradicionais *stands* das galerias dos mercados primários e secundários, contavam com espaços expositivos, curadorias especiais e uma agenda de palestras, mostrando-se como um “festival de arte” e não apenas como local de venda de obras. De toda forma, esse foi um espaço fundamental no processo de globalização, conferindo visibilidade e credibilidade aos *marchands*, galeristas e “seus” artistas (BENHAMOU, 2007, p. 80).

Miami e ARCO tiveram papel tão importante na internacionalização da arte latino-americano que o modelo foi adotado na América Latina já nos anos 1990, tendo como pioneira a feira *arteBA* (1991), em Buenos Aires, desenvolvida pela Fundação *arteBA*, uma organização sem fins lucrativos. Inicialmente com foco local, sua trajetória se orientou para uma produção latino-americana, sendo reconhecida como uma das mais importantes no circuito regional e internacionalmente. A *ZONAMACO*, uma das principais do México e do continente, teve sua

primeira edição em 2002, ainda sob o título de *Muestra 001*, considerada também um importante ponto de encontro para colecionadores entre América Latina, Estados Unidos e Europa, o que de alguma maneira era parte dos planos de sua fundadora, à época recém-formada em Arte pela Universidade de Monterrey, Zélica García. Nessa cronologia, vale a pena destacar também a *ArtBo*, em Bogotá (Colômbia), concebida em 2004 como uma iniciativa da Câmara de Comércio da municipalidade, e a *SP-Arte*, fundada em 2005, por Fernanda Feitosa, que já era colecionadora e havia atuado profissionalmente no mundo corporativo.

Ao se observar a função e a dinâmica de funcionamento das Bienais, pode-se identificar uma zona híbrida onde se encontram a sua natureza de reforço do valor simbólico, assim como interesses – e investimentos – de galeristas, colecionadores, e a tal “feirização” como sintoma de um mercado cada vez mais poderoso, sem esquecer ainda de sua instrumentalização como eficiente estratégia diplomática. É bastante emblemático desses múltiplos meios e fins, quando se analisa o contexto e a história de criação da Bienal do Mercosul, em 1997, e suas” vertentes “Construtiva”, “Política” e “Cartográfica” em seu primeiro projeto curatorial. Frederico Moraes, curador dessa primeira edição, comentou em entrevistas o caráter multifacetado do evento, que tanto teve como “telão de fundo um tratado econômico regional” – o Mercado Comum do Sul (Mercosul) que deu nome à mostra, partilhando do mesmo otimismo da sua potência como “bloco econômico” – como servia ao debate das questões regionalistas e à proposição de reescrita da história da arte sob uma nova abordagem da produção latino-americana (MORAIS, 1997 apud FIDELIS, 2005).

Figura 12 - 1a. Bienal do Mercosul (1997)



Lengenda: à esquerda, imagem da capa do catálogo da 1a. Bienal do Mercosul; à direita, vista da exposição, núcleo “Vertente Construtiva”. Foto: Edilson Varas/Press Photo. Disponíveis em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienais/1%C2%AA-Bienal-do-Mercosul->

Ainda nesta trama, o próprio curador de arte, acabou por exercer um papel híbrido ao ter que lidar com esses diversos agentes e instâncias. Mari Carmen Ramírez denominou esse perfil de curador de arte contemporâneo, um dos importantes elos do sistema, como “*broker cultural*”, especialmente aquele se insere no contexto da globalização, a partir dos anos de 1990. O termo “*broker*” é emprestado do mercado financeiro que designa o profissional que opera como intermediário na compra e venda de valores mobiliários, assim, o curador seria também um “mediador sancionado desta rede institucional e profissional, de um lado; e de outro, de artistas e audiências”. (RAMÍREZ, 1996, p. 15) O trânsito desse profissional se dá entre os ateliês dos artistas, passando por espaços menos ou mais institucionalizados, reservas técnicas de museus, ensaios curatoriais, e até as casas de colecionadores privados, outro agente-chave na transformação dos mercados simbólicos.

Na cadeia do sistema das artes, entre produção, circulação e recepção, nessa última e em particular as relações de consumo e os seus clientes, têm sido uma arena de mais escassez de estudos empíricos na América Latina. Em primeiro lugar porque, sendo o “consumo artístico” uma testemunha das contradições da história social, “é preciso analisar como sua própria natureza conflitiva que acompanha e reproduz as oscilações do poder”. Uma relevância reforçada pela intensificação das condicionantes extraestéticas sobre o campo artístico e do impacto dos agentes ligados ao consumo das obras na construção de seu valor simbólico e econômico. (CANCLINI, 2013) Nesses procedimentos de consagração artística, foi ganhando destaque o colecionador privado, o que resultou numa incorporação também de novos critérios

de seleção na disputa e nas definições de valores atribuídos às produções artísticas.

“Nessa mudança de objeto de estudo na estética contemporânea, além de analisar as obras, é preciso, portanto, “avaliar as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido”. (CANCLINI, 2013, p. 151) No próximo capítulo, será então analisado o campo artístico latino-americano com base na ascensão de colecionadores de arte cujos projetos colecionistas se inserem nessa categoria de produção artística.

2. O COLECIONISMO DE ARTE LATINO-AMERICANA E AS ELITES EMPRESARIAIS NA AMÉRICA LATINA

No capítulo anterior, foram destacadas algumas das estruturas e dinâmicas do processo de “autonomização” do campo das artes visuais latino-americanas, em suas dimensões simbólica e econômica, cultural e mercadológica. Nesse “sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística” (BOURDIEU, 2007, p. 99), as coleções se tornaram espaços de grande importância no processo de legitimação das obras e dos artistas. Em acervos institucionais, públicos e privados, as facetas públicas deste último, entre lances de leilão, empréstimos para mostras em museus, exposições panorâmicas, textos críticos e curatoriais, também passaram a compor os cânones da história da arte latino-americana, em âmbito regional e global.

Neste capítulo, tratar-se-á desse fenômeno, que se desenvolveu no movimento de expansão do mercado artístico, a partir construção de uma cartografia aberta com a identificação de coleções e colecionadores que emergiram dentro e fora da América Latina e que trouxeram mudanças nas configurações de forças, de espaços de circulação e de consumo artísticos. No continente, a participação do colecionismo privado foi marcante pelo surgimento de agentes que se voltaram à produção artística regional, movimento potencializado também pelo estado de desamparo do setor público da cultura sob orçamentos oficiais “austeros” e consequente enfraquecimento das entidades no que tange a aquisição de obras.

Historicamente, a prática colecionista esteve diretamente conectada à formação dos acervos museológicos e, até boa parte do século XIX, os museus estiveram orientados à aquisição, preservação e exposição de obras que tivessem resistido ao “teste do tempo” como um marcador da qualidade artísticas (ALTSHULER, 2010). No entanto, adentrando o século XX, um momento de “significativa divisão histórica da arte” (ALTSHULER, 2010, p. 67) em que a noção de contemporâneo tornava-se sinônimo de moderno e na qual ficava de fora a arte

que não se encaixasse no programa progressivo de vanguarda, os processos de coleção nessas instituições eram ainda norteados pela estética das academias e de grupos conservadores. Assim, “coleccionar o novo” se caracterizava pelo novo paradigma de “antecipar o futuro histórico da arte” (ALTSHULER, 2007, p. 2), em que colecionadores privados e os museus contemporâneos tiveram fundamental papel. Com esse mesmo caráter prospectivo, ascendeu o mercado de arte para obras contemporâneas que passou a precificá-las em parte como aposta na sua importância no então futuro histórico da arte.

Nessas apostas, os colecionadores em sua busca pela “obra original” (AFONSO; FERNANDES, 2019) tiveram importância crescente. Em 1987, a historiadora da arte Annie Verger analisou alguns modos de valorização artística, introduzidos na segunda metade do século XX, que estavam baseados na quantificação do valor dos artistas visuais, e atestou o surgimento de novos agentes que competiam na detenção do monopólio desse poder de consagração. A partir de *rankings* utilizados pelo “mundo da arte especializado”, como a lista periódica de artistas da revista francesa *Connaissance des arts*, Verger realizou uma análise comparativa das classificações adotadas entre 1955 e 1976, o que lhe permitiu lançar um olhar crítico sobre uma iniciativa que estabelecia uma valorização sob critérios aparentemente objetivos e que, à época, tinha o propósito de fomento do negócio da arte em torno à produção contemporânea. Nesse sentido, a pesquisadora sublinha que essa análise

[...] atualiza o projeto de empresas deste tipo que é expandir o mercado de arte contemporânea – até então reservado para conhecedores e alguns grandes amadores ricos – para um público mais amplo ainda não convencidos do valor estético de obras modernas, dotando-o de instrumentos de valorização aparentemente objetiva (índice, ranking, votação, etc.) para que invista na pintura "jovem". (VERGER, 1987, p. 107)

Nesse projeto, dentre as distintas descobertas, é importante descartar as análises feitas por Verger quanto à composição do júri na definição dessa espécie de “barômetro do gosto” e “panteão dos pintores vivos” (VERGER, 1987, p. 109). Por um lado, desde a primeira edição, a presença de artistas foi sendo reduzida até chegar a nenhuma participação em 1971, enquanto aumentaram a representação dos conservadores de museus, de personalidades estrangeiras e críticos de arte, bem como de diretores de galerias e colecionadores.

Alargando essa análise contemporaneamente, torna-se necessário, portanto, assumir que não há uma separação estrita entre arte e mercado, pois se artistas e críticos são forjados no campo da cultura, também ganham poder nas economias baseadas no conhecimento; na condição de produtores de conhecimento, atuam na criação de um valor que, ainda que suas preocupações intelectuais estejam orientadas ao significado e ao valor artístico de uma obra de

arte, acaba também por contribuir para o mundo dos leilões. Mesmo que normalmente se presume o contrário, a arte e o mercado são “mutuamente dependentes, ao mesmo tempo em que mantêm algum grau de autonomia” (GRAW, 2009, p. 7), algo já identificado desde o “materialismo de Courbet”, quando o artista se deu conta de que sua resistência política podia valer a pena, pois, apesar dos problemas derivados de seu envolvimento na Comuna de Paris, este também resultou no aumento de vendas e dos valores de suas obras. Suas ações durante a Revolução triplicaram os preços de suas pinturas, momento em que já percebia também “a capacidade inversa”, “dos preços em gerar importância simbólica” (GRAW, 2009, p. 34).

Nesse mutualismo, também se insere o caráter híbrido do colecionismo, cujas motivações muitas vezes oscilam entre o amor à arte, as atividades comerciais e os interesses pessoais de “apreciação, prestígio, pertencimento a um determinado círculo, partilhar de certas experiências prometidas pela arte como um ‘bem de experiência’”. Seja qual for essa motivação, o colecionador, por meio das atividades para criar, manter ou alargar “uma coleção, ou várias, de forma sustentada e contínua” (AFONSO; FERNANDES, 2019, p. 393), aporta capital econômico, social e cultural, participando ativa e conjuntamente a outros agentes e instituições “da produção do valor das obras através da produção da crença no valor da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte” (BOURDIEU, 2005, p. 259).

Por um lado, há uma criação de valor que advém da própria trajetória dos colecionadores em termos de origens familiares, nacionalidades e atividades empresariais; por outro, esse valor se forma a partir da dimensão pública da prática colecionista e da coleção entre os dispositivos de legitimação que se instauraram no sistema da arte. Trajetórias, práticas e acervos passam, assim, a participar da “preservação dos imaginários visuais”, da “conservação do patrimônio artístico” (PÉREZ- RATTON, 2005, p. 32) e atuam como articuladores entre artistas, curadores e instituições na canonização de obras e no reconhecimento de suas coleções

dentro das estruturas que colaboram na preservação dos imaginários visuais e na conservação de um patrimônio artístico, ou seja, aquelas que conseguem o que Herkenhoff descreveu como a transformação do capital financeiro em capital simbólico, as coleções privadas têm um papel fundamental, não somente para o mundo da arte, como também para a sociedade inteira. Estas podem ocupar-se de um artista, de um período ou de um movimento específico, ou ser mais amplas e abarcar uma região ou um continente. (PÉREZ- RATTON, 2005, p. 32)

A depender de como são conduzidas, diferentemente das coleções públicas que estão mais subordinadas às exigências e demandas em curso na constituição de um acervo nacional, as coleções privadas teriam possibilidades mais “abertas”, conformando-se como um espaço de “continuidade e liberdade”, “investigação e conhecimento”, “construção de memória” e/ou

“encontros”, sendo que estes últimos pressupõem a interação com a comunidade, dependendo de um colecionismo que integre um “sistema de circulação da arte” (PÉREZ- RATTON, 200, 32). Isso envolveria estruturas para o empréstimo de obras, a organização em publicações atualizadas, atividades formativas que visem a estabelecer um vínculo com o público, contratação de curadores como assessores e fontes de apoio teórico, por exemplo. Porém, por seu caráter privado, trata-se de uma escolha, de um projeto que é estabelecido nessa “*art du secret*”, seja pela sua manutenção em uma ambiência de discrição, seja por sua exposição pública por diferentes mecanismos, bem como a partir dos rumos da sua tipologia de conformação, como coleções de mercado, ecléticas, históricas ou de vanguarda (DUARTE, 2016).

Contudo, no contemporâneo império do mercado e numa economia baseada em conhecimento, é importante a caracterização dessas coleções privadas em termos também de valores financeiros transacionados que envolvem preços dos mais diversos e que partem de colecionadores atuantes em distintos nichos. Em linhas gerais, o mercado é dividido em patamares superiores (*top-end market*) de preços acima de 10 milhões de dólares, passando por uma faixa de alto nível (*high-end market*), com negócios da arte que começam em um milhão de dólares, até o nível inferior (*low-end market*), com valores de obras de até 50 mil dólares (RADERMECKER, 2021). Esta não é uma convenção que se aplica de maneira uniforme, especialmente no caso da América Latina, em que os períodos de desenvolvimento do mercado, das condições de competição, do ingresso de colecionadores e consequente aquecimento da demanda se deram em momentos muitos distintos comparativamente aos negócios envolvendo grandes mestres europeus, artistas contemporâneos ingleses e norte-americanos, o que requereria um estudo específico para se estabelecer essa segmentação. De toda forma, essa referência aponta que, analogamente, esta investigação em torno aos colecionadores de arte latino-americana abrange o que para região seria um patamar superior de colecionismo no mercado de arte, associado à formação e ascensão das elites empresariais autóctones.

Outro aspecto importante se relaciona às duas instâncias em que ocorrem as transações de obras de arte, “o mercado primário”, ou seja, quando ocorre a primeira venda de uma obra de um artista, que pode ser diretamente de seu ateliê ou por galerias, por exemplo, e “o mercado secundário”, em que são realizadas as vendas seguintes dessa mesma obra. Há em geral uma opacidade nas informações sobre essas negociações e desencontros quanto aos percentuais de participação nas vendas desses diferentes canais e agentes de modo que, neste trabalho, acabou-se usando muitas referências de valores das obras atingidos em leilões, já que são praticamente

os únicos disponíveis publicamente, ainda que não se tenha garantia de sua acuracidade e transparência.

2.1. METODOLOGIA

Para entender a trajetória dos colecionadores e das coleções que são objetos deste estudo e suas contribuições nesse processo, foi importante localizá-los numa possível cartografia, não como algo determinante, mas para melhor caracterização e compreensão desse espaço “aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE, 2000, p. 21).

O mapeamento proposto é, portanto, dinâmico, e foi sendo constituído ao longo de todo o processo de pesquisa; sem ter chegado a um fim, novos nomes e referências continuam surgindo à medida que se adensam os estudos e as fontes identificadas sobre o circuito, o mercado e as coleções de arte latino-americana – moderna e contemporânea. Ainda assim, as informações até então consolidadas encontravam-se em sua maior parte dispersas e muitas vezes nem aparecem como foco de estudo, mas em notas de rodapé ou em breves menções, demandando a busca de muitas referências para complementar um perfil mais claro da coleção ou do(a) colecionador em pauta, para então o cruzamento de dados levar a uma melhor compreensão de origem e destino das obras. Não foram priorizadas as coleções de arte predominantemente pré-colombianas e foram pontualmente mencionadas aquelas dedicadas a obras coloniais, acervos claramente relevantes, mas que não se encaixam no arco temporal desta pesquisa e na abordagem principal das coleções que se consolidaram na região e em sua projeção internacional.

Além do levantamento feito a partir das referências bibliográficas utilizadas nesta pesquisa da História, Crítica, Sociologia e Economia da Arte, ainda na fase mais exploratória para a concepção do projeto de estudo, foi realizada uma Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) a partir de uma das principais bases já feitas de documentação sobre artes visuais da América Latina, que é o ICAA, por meio de buscas que ocorreram no período de maio a junho de 2019 e tendo por base as palavras-chave “coleccionismo de arte na América Latina” e “coleções de arte latino-americana”, nos três idiomas: português, espanhol e inglês. Entre os cerca de dez mil documentos indexados, apenas 25 dos resultados traziam de forma mais direta publicações e referências sobre o colecionismo de arte na América Latina e a formação de coleções da região. Apesar da lacuna em termos de documentos indexados nessa base, o ICAA publicou em 2002 uma edição especial justamente sob o título *Collecting Latin American Art*

for the 21st Century: International Center for the Arts of the Americas (que não é de acesso gratuito), em que propôs o debate em torno à participação dos latino-americanos no processo de globalização, produzindo uma nova classe de colecionadores de arte transnacionalmente e que mudaram a natureza do colecionismo, uma participação que acabou por desafiar preconceitos e estereótipos culturais dominantes a partir da construção de coleções de qualidade extraordinária, registradas nessa edição que segue como uma das compilações completas (ICAA, [s.d.]).

Para o desenvolvimento deste estudo, vale destacar outras três fontes que traziam, em maior ou menor grau de aprofundamento das informações, um mapeamento de coleções relevantes para os objetivos da pesquisa. A primeira se trata da tese de doutorado da pesquisadora Ana Letícia Fialho, de 2006, cujo foco foi o estudo da inserção internacional da arte brasileira no mercado e em instituições. Para tanto, quando analisou essa inserção em coleções institucionais, realizou uma seleção que incluía tanto o que chamou de “instituições de vocação universal” e “internacionalmente reconhecidas”, bem como aquelas sob uma “vocação identitária”, como as dedicadas à arte da América Latina. Já, no caso justamente das coleções privadas, o projeto encontrou mais dificuldades por uma série de razões, uma vez que envolveu informações sigilosas entre agentes do mercado de arte, como *marchands*, galeristas e seus clientes, e os colecionadores, mas ainda assim algumas coleções puderam ser identificadas por meios informais ou de fontes públicas na composição das análises apresentadas na tese (FIALHO, 2006).

A segunda fonte consultada foi a mídia online especializada em arte Ibero-americana, *Arteinformado*, criada em 2006 e que em 2017 publicou o ranking *100 Activos Coleccionistas de Arte Latinoamericano*, estabelecido com base em fontes diversas como, por exemplo, a identificação de postos ocupados por esses colecionadores como patronos e participantes de conselhos de museus, dentro e fora de seus países de origem. Da centena mapeada de 18 países latino-americanos, ainda um pequeno grupo chegou a participar de uma etapa qualitativa sobre questões mais específicas quanto às motivações, ao tamanho da coleção e às opiniões sobre a prática (ARTEINFORMADO, 2017, p 2). Além disso, outra mais recente é o *Center for the History of Collecting* instituído pelo *Frick Art Reference Library* em 2007, em que algumas bases foram disponibilizadas para consulta e nas quais constam alguns colecionadores de arte latino-americana nos Estados Unidos (THE FRICK COLLECTION, 2007, on-line).

Há ainda uma importante base de informações sobre o mercado de arte latino-americana que se estabeleceu nos Estados Unidos: trata-se do *Latin American Dealer Archives* gerido por *The Getty Research Institute*, porém que não dispõe de uma base aberta para consulta e acesso

aos documentos digitalizados, não tendo sido possível o aprofundamento nesse arquivo para este projeto. Tal base de dados foi constituída por arquivos da *Stendahl Art Galleries, Earl Stendahl (1887-1966)*, fundada por um dos pioneiros do ramo no país, fornece informações sobre o interesse dos EUA nas artes pré-hispânica e moderna latino-americana, desde o final da década de 1930, por meio de correspondência com instituições, colecionadores particulares, artistas e outros agentes do circuito artístico. Ademais, o acervo conta com a doação dos documentos de Clara Diament Sujo (DIAMENT SUJO, 1944, on-line), já mencionada anteriormente e que será retomada mais adiante, pela sua influência nos negócios de arte como crítica de arte e promotora da arte latino-americana, tendo participado do estabelecimento desse significativo mercado de arte latino-americana nos Estados Unidos a partir da década de 1980. Complementarmente, há no acervo informações relativas a antigos sítios arqueológicos na América Latina, incluindo fotografias de Augustus e Alice Dixon Le Plongeon de Chichén Itza, Uxmal e Yucatán, álbuns fotográficos de sítios pré-hispânicos do arqueólogo francês Désiré Charnay e do diplomata britânico Alfred Percival Maudslay e livros de viagem do geógrafo e explorador prussiano Alexander von Humboldt (GETTY RESEARCH INSTITUTE, [s.d.], on-line).

Nem todos os colecionadores privados trabalham uma dimensão pública de suas coleções, mesmo por meio de empréstimos de obras; uma vez expostas, muitas vezes estas apenas são identificadas como “coleção privada”. Mesmos os quem têm alguma visibilidade, às vezes têm algumas aparições mais erráticas, sem um projeto público de constituição ou gestão da coleção. Assim, dadas as restritas fontes de consulta disponíveis e as limitações inerentes à prática do colecionismo privado, esse mapeamento contempla informações de caráter público sobre os contextos e relevâncias das coleções constituídas. Estas também são apresentadas de forma gráfica a partir do uso da versão gratuita da ferramenta *Flourish*³² com interface *Web*, concebida sob o princípio de “contar histórias a partir de dados” (FLOURISH, [s.d.], on-line), com suas respectivas localizações geográficas no mapa global. Tratou-se de um exercício inicial, que visou a facilitar a própria organização dos dados da pesquisa, a sua visualização, análises e compartilhamento, permitindo vislumbrar futuros aprofundamentos sobre o tema e melhorias para sua constituição efetivamente como uma base de pesquisa.

³² Mais informações sobre a ferramenta *Flourish* podem ser consultadas no site da companhia: <https://flourish.studio/>

2.2. AS ELITES EMPRESARIAIS LATINO-AMERICANAS E A ASCENSÃO DE COLECIONADORES

Nesta pesquisa, como já definido anteriormente, trabalha-se com uma faixa de obras de arte de alto valor no mercado. Historicamente, encontram-se evidências de que o consumo desses “bens artísticos luxuosos” esteve diretamente associado às elites, que acabaram por estabelecer certas “convenções e critérios de apreciação”, determinando “o gosto” e a “autenticidade dos objetos” (AFONSO; FERNANDES, 2019, p. 386-387). Essas elites mudam conforme o momento histórico e respectivos contextos sociais, econômicos e políticos e, nos estudos sobre as “burguesias”, as “elites” latino-americanas, a partir dos anos 1960 e 1970, esses termos estão invariavelmente atrelados a um grupo em particular: o “empresarial”. Isso acontece porque o empresariado passou a exercer um papel fundamental, “multidimensional”, seja tendo como cerne seus interesses específicos de classe, seja como protagonista de movimentos mais amplos, em particular na conjuntura das últimas décadas do século XX, marcada pela globalização, internacionalização dos circuitos financeiros e ênfase na privatização de setores públicos estratégicos. Nesse contexto, por sua vez, o Estado, na América Latina, foi “o responsável por fornecer incentivos seletivos ao empresariado, induzindo a organização dos interesses empresariais” (CIMINI; CABRIA; SILVA, 2018, p. 24).

No caso latino-americano, essa elite empresarial ascendeu em meio a ditaduras repressivas, redemocratização, crises econômicas e tendências internacionalistas, sobressaindo-se em diferentes setores econômicos e na promoção da cultura, não se tratando de um grupo uniforme ou homogêneo, mas de um conjunto diversificado de proprietários e controladores de empresas. Se, em décadas anteriores, um novo sistema de circulação e valorização artística já havia sido formulado desde o ingresso de novos espaços conduzidos por empresários, como o Instituto di Tella, na Argentina, e a Fundação Matarazzo, no Brasil, avançaram nesse campo, além dos setores tradicionais (aço, construção, financeiro), os conglomerados de comunicação como a Televisa no México, a Globo no Brasil, a Cisneros na Venezuela e o Clarín na Argentina. Observou-se, assim, uma concentração em poucas empresas do domínio das salas de exposição, dos espaços publicitários e críticos em cadeias de TV e rádio, em revistas e outras instituições, que se apropriaram da programação cultural para as elites e para o mercado massivo. Tal realidade reforçou também um cenário de subordinação na interação dos agentes do campo artístico às vontades empresariais e a uma neutralização do desenvolvimento autônomo do campo (CANCLINI, 2013, p. 93).

Essa elite atuou na propagação tanto das “utopias da modernidade” de “divulgação e democratização das grandes criações culturais” como de sua respectiva valorização “como propriedade da humanidade” (CANCLINI, 2013, p. 61) e musealização, alterando estruturalmente o mercado simbólico local e internacional. Ao mesmo tempo, foram esses mecenas das artes que contribuíram para a superação parcial de uma cultura burguesa pouco afeita às doações, das resistências de museus, por exemplo nos Estados Unidos, a ampliar suas coleções com a incorporação de obras clássicas e novas tendências da América Latina e das restrições orçamentárias para que museus na própria região pudessem atualizar seus acervos com essa produção artística ou exibi-las ao público local. Essas dificuldades foram justamente apontadas por Mari-Carmen Ramírez em entrevista concedida à Néstor García Canclini, em 1989, quando ocupava o cargo de curadora de arte latino-americana da Galeria Huntington, na Universidade do Texas, ao discorrer sobre a situação da arte da América Latina e na região (CANCLINI, 2013, p. 61).

Tal ponto de vista é semelhante ao de Aracy Amaral (AMARAL, 2006, p. 39-40), que em um texto crítico de 1987 abordou o tema da discriminação da arte da América Latina e propôs uma série de questionamentos aos latino-americanos, em que obviamente se incluía em um “nós”, abordando os problemas em relação aos investimentos público e privado. A autora criticou a falta de planejamento e priorização de recursos públicos para o campo artístico a despeito de crises econômicas, algo distinto do que observava em outros setores (educação, petróleo, transportes, etc.). O destino de investimento à cultura teria um impacto no reconhecimento internacional das artes visuais da região e romperia com a tradicional dependência e espera por uma “chancela do exterior”; também analisou a questão da participação das instâncias privadas, com base em um levantamento feito especificamente sobre a produção artística do modernismo brasileiro da década de 1920, o qual evidenciava a sua falta de valorização.

Até meados dos anos 1960, essas obras ainda se encontravam nas mãos dos artistas, ou seja, segundo Amaral, somente nessa década passaram a ser alvo de algum interesse de colecionadores privados no Brasil, movimento que teria contado com a contribuição em nível local do *marchand* Giuseppe Baccaro (1930-2016)³³, tendo ele mesmo adquirido obras de

³³ Giuseppe Baccaro (Roccamandolfi, Itália 1930 - Recife, Pernambuco, 2016) foi um *marchand*, galerista, colecionador, pintor e desenhista, tendo chegado ao Brasil em 1956. Sua primeira atividade foi editar um jornal para a colônia italiana de São Paulo, o *Progresso Ítalo-Brasileiro*. Nele, há uma sessão de arte, assunto pelo qual Baccaro logo se interessa. Ele procura e conhece Flávio de Carvalho (1899-1973), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Anita Malfatti (1889-1964), os quais, segundo ele, encontra esquecidos em suas casas. Inaugura sua primeira galeria em 1962, na rua Augusta, com uma exposição do pintor *naïf* Heitor dos Prazeres (1898-1966). Em 1967, esteve ligado à primeira casa de leilões a trabalhar com os modernos, a *Selearte*, nome tirado de uma revista de

Tarsila, Anita e outros modernistas, fazendo com que seus nomes e produções voltassem à circulação. Assim, nas décadas de 1970 e 1980, com esse interesse do mercado pela aquisição dessas obras e a falta de uma política pública, os acervos estatais apresentavam uma lacuna do modernismo brasileiro, justamente o oposto, por exemplo, de coleções privadas como a do casal José e Paulina Nemirovsky, uma das mais importantes dessa produção, tombada como Patrimônio Histórico Nacional somente em 2021. Esse exemplo, ainda que localizado no Brasil, reforça alguns aspectos importantes do cenário colecionista em geral na América Latina: o papel destacado da instância privada na preservação dos bens culturais e a debilidade das políticas de Estado, a reorientação de colecionadores à produção artística local e o adensamento da “vertente da procura” (AFONSO; FERNANDES, 2019, p. 385) na dimensão econômica da arte como vetor também de sua valorização simbólica.

É nesse contexto, de um campo artístico regional estruturado por agentes e instituições, que colecionadores advindos principalmente de uma elite empresarial – ou até profissionais liberais com ganhos que os inserem nessa nova burguesia – local, conectada a um ambiente de negócios em processo de globalização e ao fomento cultural-artístico, contribuíram para a consolidação dos circuitos e de um mercado transregional da arte sob a etiqueta *latino-americana*. Há ainda poucos estudos sobre a prática colecionista desde uma perspectiva da América Latina: encontram-se algumas pesquisas e publicações por países, a exemplo do livro *Los Dueños del Arte. Coleccionismo y consumo cultural em Buenos Aires*, cuja autora María Isabel Baldasarre mostra como o colecionismo na cidade portenha remonta ao século XIX e já compreendia a ideia de um “projeto para os objetos”, com distintos “usos sociais” para as obras de arte. A composição dessas coleções também envolvia “uma vontade de transcendência pública” (BALDASARRE, 2006, p. 98) e muitas delas também eram pensadas em função da ideia de museu ou mesmo de posterior doação a instituições estatais, sendo, desde então, mais voltadas às tradições artísticas e obras canônicas.

Nos anos de 1970, com os novos colecionadores advindos da elite empresarial, surge também o “gosto” pelo local, o que para alguns se converteu também em regional, como forma de agenciamento sociocultural, nos seus países de origem, de percepção em torno à valorização da nacionalidade no cenário de globalização e, assim, do seu potencial de inserção no cenário das artes e de projeção internacional. As coleções iniciadas nesse momento se voltaram principalmente às produções nacionais, e isso ficava notório, por exemplo, a partir das participações dos leilões especializados em arte da América Latina em Nova York, onde esses

arte italiana. No mesmo ano, realiza uma exposição de Mira Schendel (1919-1988) e, em 1964, uma mostra de Rossi Osir (1890-1959) (GIUSEPPE BACCARO, 2022).

coleccionadores se agrupavam por seus respectivos países, sendo que a maior participação era dos mexicanos, responsáveis por cerca de 40% dos lances. Entre os venezuelanos, percebia-se já um viés mais “panlatino” pois demonstravam interesse em obras de um Rivera ou um Tamayo, enquanto dificilmente um Reverón recebia lances de um colecionador mexicano, um comportamento que se reproduzia entre os representantes dos demais países. Passaram-se alguns anos até que se consolidasse uma certa lista de mestres latino-americanos e que fossem superadas as barreiras geográficas, movimentos estes também impulsionados pelas exposições panorâmicas, com o reforço então de nomes como Rivera, Tamayo, Kahlo, Matta, Lam, Botero, Torres-García, Portinari, Figari e Xul Solar (MARTIN, 1999).

Nos anos 1990, essas casas de leilões nova-iorquinas atingiram vendas totais em uma única edição na ordem de grandeza de dez milhões de dólares, lembrando que o primeiro evento desse tipo atingira um milhão de dólares nos anos 1970. Em um leilão de 1998, além do altos valores transacionados, atingiu-se também uma maioria de compradores de origem latino-americana, liderados pelo México e pela Argentina e seguidos por colecionadores dos Estados Unidos (CAVESTANY, 1998). Outro indicador do aquecimento da própria demanda em nível regional foi o estabelecimento de escritórios dessas leiloeiras internacionais na América Latina, com destaque para Buenos Aires, Cidade do México e Monterrey (SIRIGNANO, 2014).

Esse ambiente dos leilões acabou sendo um espaço de legitimação de obras e artistas, assim como de colecionadores; tornaram-se eventos de grande visibilidade, pois os resultados e cifras acabavam também atraindo a atenção e destaque na mídia. No cenário de ascensão de colecionadores latino-americanos nos circuitos internacionais, eles também passaram a figurar nas manchetes e por causa dos lances recordes. O que abriu espaço na imprensa também para matérias mais aprofundadas sobre as coleções que formavam, seus perfis, suas atividades profissionais, empresariais e outras iniciativas filantrópicas no campo da arte e da cultura, sendo integrados, portanto, tanto nas pautas da *Forbes* quanto naquelas da *ArtNews*.

Ainda que nem todos os colecionadores da região tenham se dedicado apenas à arte latino-americana, tampouco tendo esta como foco principal, de toda forma, em maior ou menor grau, estabeleceram uma rede de relações entre as elites empresariais, o campo artístico, o colecionismo de arte e a sua inserção em circuitos internacionais. Também, como apontado, esse movimento não ocorreu de maneira uniforme em todos os países da América Latina: são raros os estudos que tratam do tema, a despeito do que se estabeleceu em termos da história e crítica da arte latino-americana para os quais já se tem uma bibliografia mais vasta e consolidada. Quanto ao colecionismo de arte latino-americana na América Latina, encontram-se alguns estudos mais focados em uma coleção em particular e que traçam algum panorama

para um determinado país. Assim, são alguns casos e eventos encontrados em pesquisas acadêmicas, em reportagens na mídia, em livros sobre *marchands* e o mercado de arte que ajudam a compor o cenário da emergência dos colecionadores e das coleções privadas de arte latino-americana e na América Latina, além de suas circulações transregionais.

Foi justamente um romance de ficção histórica, mas que teve base em relatos reais, que forneceu “pistas” sobre alguns desses eventos e personagens. Contando com experiências acumuladas durante mais de 40 anos atendendo, licitando e vendendo em leilões nos Estados Unidos e na Europa, o autor de *Park Avenue*, Michael Zomber, ainda que omitindo ou alterando nomes para preservar identidades, fez referências a um tal *marchand* francês “Phillipe Lebrun” que teria ocupado a diretoria do departamento de Pintura Latino-americana na Sotheby’s de Nova York. Em viagens pela América Latina, teria estabelecido sua rede de conexões com os afortunados latino-americanos, em particular colecionadores na Venezuela e na Argentina e, após sua aposentadoria, teria feito de Buenos Aires sua residência permanente. O autor mencionou também, ilustrando o profícuo mercado que se estabelecia na região dos trópicos e influências de Lebrun, o caso do proeminente “Mr. Rodrigues” em Caracas, proprietário de uma pintura de Monet das Casas do Parlamento, adquirida em uma venda de Impressionistas e Modernos da Sotheby’s em Londres, e da mulher que teria pago um preço recorde mundial por um J.W.M. Turner, comprovando a existência na região de “compradores sérios para arte europeia e também para obras latino-americanas” (ZOMBER, 2010, p. 174-175).

Contudo, a transação do quadro de Turner não era algo excepcional apenas para um latino-americano, pois integrava um momento mesmo de transformação do mercado da arte globalmente, promovida pelo capitalismo americano e transnacional, quando atitudes especulativas já não se restringiram aos ativos em *Wall Street*, crescentes também em relação aos capitais da arte no mundo (BOLTON, 1998). Quanto à referida “mulher” que em 1980 pagara a soma de US\$ 6,4 milhões, estabelecendo o maior valor à época por uma obra do artista britânico William Turner, tratava-se da empresária, milionária, filantropa, mecenas e colecionadora de artes argentina Amalia Lacroze de Fortabat (1921-2012). Do que se tem registros do período de 1979-1980, apenas outras 13 obras, entre pinturas e desenhos, atingiram valores acima de um milhão dólares em leilões.

Amalia Forbatat esteve à frente da administração da empresa de cimento Loma Negra a partir de 1976, com o falecimento de seu marido, fundador da empresa, até a sua venda para o grupo brasileiro Camargo Corrêa em 2005. Desde 2008, sua coleção esteve aberta ao público, abrigada no prédio projetado pelo arquiteto uruguaio Rafael Viñoly; o espaço foi batizado como “*Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat*” (ou simplesmente “*Colección Amalita*”) e

reuniu obras de artistas como Andy Warhol (por quem foi retratada), Marc Chagall, Salvador Dalí, Auguste Rodin, Paul Gauguin, Edgar Degas e Joan Miró, e de argentinos, com ênfase naqueles que residiram em Paris e fizeram parte da Escola de Paris.

Foi também um outro empresário e colecionador argentino quem se destacou no palco dos leilões de Nova York, convertendo-se em um importante agente para a elevação da arte latino-americana a patamares superiores de valores negociados. Eduardo Costantini, atuante no mercado financeiro e de bens imobiliários, cuja trajetória será aprofundada no estudo de caso, foi o responsável pelos lances recordes, no ano de 1995, de US\$ 3,2 milhões pelo *Autorretrato con Chango y Loro* (1942) de Frida Kahlo, e US\$ 1,4 milhão por *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral. Este último, recebeu extensa cobertura na mídia, não somente pelo apelo comercial, mas pelas questões que envolviam a perda de um bem artístico de alto valor simbólico para o Brasil. Há muitos fatos que precederam esse acontecimento e que ocorreram em um período de 67 anos entre a criação da obra, a sua oferta como presente a Oswald de Andrade (marido da artista à época), passando por sua primeira venda das mãos de Tarsila para Pietro Maria Bardi na década de 1960, mais duas operações de revenda e, então, o leilão e arremate por Costantini. De alguma forma, esse espaço temporal de oportunidades – perdidas – para a conversão da obra em patrimônio brasileiro resgatam os questionamentos e as críticas já expostas anteriormente de Mari Carmen Ramírez e Aracy Amaral sobre o descaso público e, no caso particular do Brasil, da desvalorização das obras modernistas, que levaram a essa “crônica retórica da perda” (MARQUES, 2022, p. 23).

Se é na América Latina que se exhibe um valioso Turner, e dessa região se originam recordes de maiores lances para os artistas latino-americanos, é também onde reside a maior coleção de obras de Auguste Rodin, fora da França. Carlos Slim, o mexicano bilionário, mais rico da região e entre os 25 do mundo (ARNONI, 2021), dono de um conglomerado de empresas, em 1994, fundou um museu na cidade do México, batizado de *Soumaya* em homenagem à sua esposa, para abrigar a sua coleção pessoal de 300 obras do escultor francês. Após esse feito, várias incursões no campo da filantropia em arte e cultura marcaram sua trajetória por meio de organizações que criou, como a Fundação para o Centro Histórico da Cidade do México, Fundação Telmex e a Fundação Carlos Slim, além de sua coleção de mais de 65 mil peças ter sido integrada ao novo *Museo Soumaya*, aberto em 2011 na capital mexicana.

Menos espetacular, porém não menos efetiva, foi a atuação desses colecionadores em outro importante espaço de influência e legitimação: os patronatos de museus. Esses programas fazem parte de um conjunto de ações para captação de recursos para essas instituições, já que a

filiação de novos membros está vinculada a pagamentos de taxas, aquisições de obras para o acervo e/ou outras contrapartidas financeiras. Esse caminho aparece particularmente referenciado a partir dos anos 1990 em instituições internacionais, com destaque para o MoMA de Nova York. No catálogo da exposição de 1993, *Latin American Artists of The Twentieth Century*, logo no início, nos agradecimentos aos patrocínios recebidos, foram referenciados vários nomes das elites empresariais e colecionadores latino-americanas, como a já mencionada Sra. Amalia Lacroze de Fortabat, assim como os venezuelanos Sr. e Sra. Gustavo Cisneros e Sr. e Sra. Eugenio Mendoza, além de algumas instituições venezuelanas como o Banco Mercantil, o *Consejo Nacional de la Cultura* e a Galeria de Arte Nacional. Ao longo do texto sobre a formação da coleção de arte latino-americana do museu e a exposição então em curso, voltou-se a destacar a relevância de Patricia Phelps de Cisneros, que na posição de Presidente do Comitê de Conselheiros Honorários, teria sido fundamental para a obtenção de fundos para a mostra e para a publicação e programas educativos. Também se somavam aos membros latino-americanos do Comitê o crítico e editor venezuelano Alfredo Boulton, o colecionador, diplomata e empresário brasileiro Gilberto Chateaubriand e o empresário, escritor e bibliófilo também brasileiro José E. Mindlin, para citar alguns.

Nessas referências aos novos mecenas das artes latino-americanas, se observamos lances marcantes originados de empresários na Argentina e na Venezuela, também se constituiu uma espécie de “*cuna de coleccionistas*”. Na Venezuela, essa linhagem de filantropos das artes teria tido origem ainda na década de 1950 com Eugenio Mendoza, homem mais rico de seu país à época, e sua atuação por meio da *Fundación Mendoza* que, por meio da Sala Mendoza, dedicava-se à promoção das artes plásticas no país. Também se destacaram nessa seara Inocente Palacios, cujo legado incluiu a criação da *Central University School of Art*, e a família Boulton e um de seus membros, Alfredo Boulton, que atuou como fotógrafo, crítico de arte, empresário, historiador da arte, promotor cultural, colecionador, curador e editor (ARTEINFORMADO, 2016, on-line).

Em um seminário realizado em Maracay, no estado venezuelano do Aragua, se introduzia fortemente a pauta da responsabilidade social. Em 1963, no evento “*La Responsabilidad Empresarial en el Progreso Social de Venezuela*”, o empresário Don Eugenio, como é comumente chamado, enfatizou que “*si la empresa ignora a la sociedad, la sociedad terminará ignorando a la empresa*” (DVC, 2018, on-line) e, no ano seguinte, mobilizou e integrou a formação da “*Dividendo Voluntario para la Comunidad, A.C.*”, que contou com a participação de 130 empresas para a arrecadação de fundos destinados a vários projetos sociais e obras humanitárias, uma pauta que evoluiu e institucionalizou-se nos anos 1990 como

"Responsabilidade Social Corporativa" ou "Responsabilidade Social Empresaria" (RSC/RSE) e que foi adotada mesmo como estratégia de negócios em várias empresas por toda a América Latina.

La responsabilidad social del empresario es un tema presente en la región desde principios del siglo XX, aunque el vínculo tradicionalmente reconocido como la primera relación entre la empresa y la sociedad es la filantropía — una acción de caridad de la empresa hacia su comunidad. La concepción de la RSC como parte de la gestión de negocios y dentro de un concepto integral es un tema con casi 10 años de presencia en la región; todas las iniciativas clave se iniciaron en la década de los noventa. Aunque todavía se nota la fuerte presencia de la filantropía, es sorprendente el interés y la cantidad de iniciativas, seminarios, organizaciones, trabajos universitarios, que aparecen en los dos últimos años en la región sobre el rol de la empresa en la sociedad.³⁴ (AMIT; CORREA; FLYNN, 2004, p. 7)

Retomando a tradição na Venezuela, em décadas seguintes, multiplicaram-se as iniciativas empresariais no campo da cultura e novos agentes entraram em evidência na cena colecionista entre residências locais, nos centros de negócios nova-iorquino ou em Miami, e em outras partes do mundo. Nesses agentes, figuram Patricia Phelps de Cisneros, Tanya Capriles de Brillembourg, Solita Cohen de Mishaan, Carlos E. Padula Suárez, Ignacio Oberto e seu filho Luis Alfonso Oberto, Fernando Eseverri, Jimmy Belilty. Tais nomes foram atuantes na difusão e promoção da arte latino-americana, na formação e legitimação de seus legados por meio de coleções que se constituíram em construções operativas complexas do campo das artes, da cultura, dos negócios e das relações internacionais. Nestas se inserem e se misturam as personalidades, suas atividades empresariais e respectivas práticas responsáveis no social, na educação e em intervenções corporativas nas artes por meio, por exemplo, de fundações: como a *Fundación MISOL*, com sede em Bogotá e conduzida pela proeminente colecionadora venezuelana Solita Cohen de Mishaan, casada com o empresário colombiano e amante das artes Steven Mishaan (ARTEINFORMADO, 2016, on-line); e a *Fundación Cisneros* e a *Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Essas últimas remontam aos anos 1970 do casal Patricia e Gustavo Cisneros (que serão abordadas em mais profundidade no estudo comparativo) e outra já recente (2014),

³⁴ Em tradução livre: “A responsabilidade social do empresário é um tema presente na região desde o início do século XX, embora a ligação tradicionalmente reconhecida como a primeira relação entre a empresa e a sociedade seja a filantropia – uma ação beneficente da empresa dirigida à sua comunidade. A concepção da RSC como parte da gestão empresarial e dentro de um conceito abrangente é um tema com quase 10 anos de presença na região; todas as principais iniciativas começaram na década de 1990. Embora perceba-se uma forte presença da filantropia, são surpreendente o interesse e a quantidade de iniciativas, seminários, organizações, projetos universitários, que aparecem nos últimos dois anos na região sobre o papel empresa na sociedade”.

Entre “velhos” e “novos conglomerados” (CIMINI; CABRIA; SILVA, 2018, p. 83), esses representantes das elites passaram então a figurar tanto nos *rankings* de empresas como naqueles destinados aos milionários (ou bilionários) ou aos colecionadores de arte, a despeito das graves crises econômicas enfrentadas pelos países latino-americanos. Um importante exemplo dessa simbiose entre empresário, projetos corporativos e arte é o caso do mexicano Eugenio López Alonso, herdeiro de uma das maiores empresas do México, fundada por seu pai na década de 1960, a *Jumex*. Tal empresa do setor de bebidas criou em 2001 a *Fundación Jumex Arte Contemporáneo* baseada nos anseios e a partir da coleção privada de Alonso, iniciada nos anos 1990 e composta principalmente por obras de artistas mexicanos, estadunidenses e de outros países, atualmente formada mais de duas mil obras. Teria sido a galeria de Saatchi³⁵, localizada em Londres, que despertou no colecionador a vontade em “*exponer al público sus adquisiciones de artistas internacionales y tras platicar la idea con su papá, este le dio la opción de abrirla en una fábrica en Ecatepec*”³⁶ (VELOZ, 2020, on-line) integrando-o numa história de transferências de capital cultural para o setor empresarial; há também os casos do *Museo Monterrey* (1977-2000), fundado pela *Colección Fomento Económico Mexicano S.A.B. de C.V.* (FEMSA), do *Centro Cultural Arte Contemporáneo* (1986-1998), que nasceu da *Colección Televisa* e do *Museo Muros* (2004-2008), formado pela *Colección Gelman* (DURAND, 2018).

Observa-se, portanto, que a vivência empresarial desses agentes em nível local e internacional fomentou seus projetos colecionistas nos quais, ao longo dessas décadas, alguns priorizaram intensificar um desenvolvimento nacional autônomo particularmente até os anos 1980, enquanto outros buscavam estreitar as relações com os Estados Unidos, fosse por heranças estratégicas determinadas pelo contexto continental, pelos atrativos que pareciam oferecer a maior economia da região (BUENO, 2020), fosse pelas referências a outras instituições internacionais. Ainda em meio a esses interesses, em momentos de maior e menor empenho, mantiveram-se também as iniciativas orientadas à integração regional, que confluíram, por exemplo, na proposta do Mercosul (BUENO; RAMANZINI JÚNIOR; VIGEVANI, 2014). Uma visão que também se refletiu em algumas das práticas colecionistas que direcionaram seus projetos locais para coleções então de arte latino-americana e até mesmo

³⁵ A *Saatchi Gallery* é uma galeria londrina de arte contemporânea fundada em 1985 por Charles Saatchi, um empresário iraquiano-britânico e cofundador de uma das mais importantes agências de publicidade, a *Saatchi & Saatchi*.

³⁶ Em tradução livre: [...] expor ao público suas aquisições de artistas internacionais e após discutir a ideia com seu pai, este e deu-lhe a opção de inaugurá-la em uma fábrica em Ecatepec.

na criação da própria Bienal do Mercosul, um espaço de circulação de obras, artistas, críticos, curadores especializados na produção do “Sul global”.

Nessa miríade de trajetórias e projetos colecionistas, confrontavam-se conceitos mais universalistas e regionalistas, cosmopolitas e nacionalistas, que se desenvolveram nos debates da história e da crítica da arte, e refletidos nas escolhas de tipologias de coleção entre arte pré-colombiana, colonial, moderna e contemporânea. Os trabalhos dos modernismos mexicano e brasileiro, por exemplo, entraram para o rol de “obras de grandes mestres” e reconhecidamente expressões de uma “latino-americanidade”, enquanto os abstratos, concretos e cinéticos foram encaixados como ideais modernizantes, contemporâneos, que superavam regionalismos numa estatura universalizante da arte. De toda forma, ambos os caminhos funcionaram como estratégia de visibilidade, legitimação e inserção, em nível local e nos circuitos global.

Portanto, os insistentes debates dos anos 1970-1990 em torno à existência de uma identidade “reconhecida pela figura dialética do ‘Outro’” (RAMÍREZ; YBARRA-FRAUSTO; OLEA, 2012, p. 45), cujo reconhecimento no campo da arte em particular implica necessariamente representação, contaram com a participação direta desses empresários, mecenas da cultura, colecionadores “transatlânticos” e “interamericanos” (BACHELET, 2004). Quanto ao problema da identidade e na questão de sua representação, os investimentos dessa elite na cultura (e que passaram pela prática colecionista) influenciaram nas escolhas de determinadas produções e, portanto, representações identitárias e na sua exibição no nível das exposições e das coleções museológicas.

Se por um lado, a América Latina finalizou o século XX e ingressou no XXI, relativa e assimetricamente modernizada e inserida num mercado globalizado, a indústria cultural, das artes visuais, então instaurada, sustentava-se principalmente com base no capital privado, em políticas públicas frágeis e em iniquidades na apropriação de bens simbólicos e acesso à inovação cultural. Justamente esta é uma realidade contrária a que se pressupõe numa política democrática, ou seja, que assegura a existência e a reprodução de uma diversidade de circuitos culturais com suas variadas formas de operação, de participação de agentes das várias instâncias, dadas as circunstâncias históricas e as condições de cada sociedade”. (BONFIL *et al.*, 1987, p. 197)

2.3. A FIGURA DO “PASSEUR”: ALGUNS AGENTES ENTRE HISTÓRIA E MERCADO DE ARTE, GALERISMO E PRODUÇÃO CULTURAL

É importante destacar que na ascensão de colecionadores de arte latino-americana, alguns personagens, ou “*passeurs*” (GRUZINSKY, 2001 apud PRADO, 2005), tiveram múltiplos papéis dentro do sistema da arte e nos circuitos de sua comercialização. Ativamente funcionaram ora como conselheiros ora como *marchands*, assim como uma espécie de produtores culturais e curadores, acabando por conectar instituições, colecionadores, obras e artistas. Atuantes, portanto, diretamente na promoção dessa produção artística, local e internacionalmente. Alguns deles foram reduzidos ao título de galeristas, outros, controversos, em suas múltiplas facetas contribuíram no processo de consolidação da arte latino-americana, transregionalmente, tanto em perspectiva histórica quanto dos negócios da arte.

[...] *passeurs*, mediadores entre os diversos grupos e sociedades e portadores das possibilidades das conexões. [...] desvendam paisagens misturadas, sempre imprevisíveis e nos confrontam com processos que pertencem a vários espaços ao mesmo tempo. Pensando um mundo em trânsito para a “globalização” e insistindo nas ligações [...] circulam entre vários continentes. (PRADO, 2005, p. 28)

Personalidades como a chilena Carmen Waugh, a argentina Clara Diament Sujo, Carla Stellweg (nascida na Indonésia, tendo residido no México e nos Estados Unidos) e o chileno Armando Zegrí tiveram papel fundamental num cenário em que a produção de conhecimento em torno à arte latino-americana – história, crítica, biografia de artistas – estava se consolidando; muitos dos materiais produzidos, publicações etc. estavam ou em língua espanhola ou portuguesa e muitos não contavam com tradução para o inglês, mas as relações das elites locais na América Latina com os ativos culturais artísticos da região começavam a se intensificar. Pelas suas origens diretamente ligadas à região latino-americana – por nascimento, ascendência ou residência e viagens –, conhecimento no campo da arte, domínio de vários idiomas correntes nos países em que atuaram, vivências pessoais e profissionais e redes de relações estabelecidas, esses agentes tanto foram facilitadores como eles mesmos fomentaram o trânsito dos artistas e das obras dentro e fora da América Latina.

A argentina Clara Diament Sujo, por exemplo, que fez parte da redação do periódico *Ver y Estimar*, juntamente com Jorge Romero Brest, apoiou a criação da coleção de arte latino-americana do Museu de Belas Artes de Caracas nos anos 1950. Em 1968, abriu o *Estudio*

*Actual*³⁷ na mesma cidade, em colaboração com a crítica de arte e fotógrafa María Teresa Boulton, administrado com a ajuda de Rita Salvestrini, a qual posteriormente tornou-se uma importante diretora de museu na capital venezuelana. A empreitada contou ainda com os apoios do filantropo e colecionador de arte Hans Neumann, do artista, pesquisador e intelectual venezuelano Miguel Arroyo, da crítica de arte Marta Traba, entre outros. O espaço foi concebido como um centro de arte contemporânea sem fins lucrativos, que incluía uma biblioteca de arte, livraria e galeria, inaugurado com uma exposição dedicada a Marcel Duchamp. Em 1981, fundou-se a *CDS Gallery* em Nova York, representando artistas como Carlos Cruz-Díez, José Luís Cuevas, Wilfred Lam; Roberto Matta, José Clemente Orozco, Armando Reverón, Joaquín Torres-Garcia e Adja Yunkers (BENKO, 2020).

Em sua trajetória, Clara Sujo acabou também formando uma coleção pessoal, diversa e dinâmica, estabelecida num corte transversal de estilos de pintura, escultura e arte gráfica. Identificava-se uma forte presença da forma humana em movimento e pinturas alinhadas às tendências internacionais da Nova Figuração ou Neo-Humanismo, como nas obras do cubano Luis Martínez-Pedro, dos venezuelanos Jacobo Borges, Manuel Espinoza e Alirio Rodríguez; outra de suas preferências foi a abstração lírica, pela não objetividade gestual como um dos elementos mais marcantes dessa estética, que no acervo contava com uma presença significativa dos artistas venezuelanos Elsa Gramcko, Alejandro Otero e Francisco Hung, entre outros (SULLIVAN, 2020).

³⁷ Há algumas versões sobre o período de funcionamento e encerramento das atividades do *Estudio Actual*. Após a abertura em 1968, teria a partir de 1978 funcionado na residência de Clara Diament, devido a uma enchente no Centro Comercial em que funcionava o espaço, e fechado definitivamente apenas em 1983 (BENKO, 2020).

Figura 13 - Clara Diamant Sujo fotografada no final dos anos 1970, a casa da família Sujo



Legenda: Clara Diamant Sujo (sentada ao centro), ao seu lado estão, a partir da esquerda: o romancista e ensaísta Julio Cortázar (Bruxelas 1914, atuação em Buenos Aires ativo, m. Paris, 1984), sua terceira esposa Ugnė Karvelis (Lituânia, 1935 – Paris, 2002) escritora, tradutora e membro do Conselho Executivo da UNESCO (1997 a 2002); o crítico literário Ángel Rama (Montevideu, Uruguai 1926 – Madri, 1983) conhecido por seu trabalho sobre os conceitos de modernismo e transculturação, e sua esposa a célebre crítica de arte Marta Traba (Buenos Aires, 1930 – Madri, 1983). Ao fundo, uma obra de Julio Pacheco Rivas, *Esta puerta lleva afuera*, 1975. © Glenn Sujo Documents & Archives, 2020. Fonte: (SULLIVAN, 2020).

Outra agente a se destacar é a brasileira Ceres Franco (1926-2021), que radicou-se na França e esteve em maior evidência nos anos de 1960, quando buscava romper com a primazia da arte abstrata e “dissipar tabus” da pintura brasileira, organizando exposições como a *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a mostra *Nova Figuração da Escola de Paris*, realizada em 1964 na Galeria Relevo. Tal galeria havia sido inaugurada em 1961 pelo colecionador, *marchand* e galerista romeno Jean Boghici (1928-2015), também na capital fluminense. Ela apresentou obras de 18 pintores radicados na capital francesa, de diversas nacionalidades, dentre eles o grego Yannis Gaitis (1923-1984), o britânico Wright Adzak (1927-1987), o húngaro Peter Foldès (1924-1977), o francês Gérard Miserando (1934-2010) e o argentino Antonio Berni (1905-1981). Na década de 1970, sua galeria em Paris *L'oeil de Boeuf* tornou-se conhecida como espaço de apoio não só para artistas da Nova Figuração que se opunham ao minimalismo pictórico da época, mas também para artistas exilados da América do Sul (KOENIG, 2019).

Figura 14 - Ceres Franco na década de 1960 em atividade na galeria *L'oeil de Boeuf* e na exposição *Nova Figuração da Escola de Paris*



Legenda: à esquerda matéria no jornal O Globo de 1963, sobre as atividades de Ceres Franco, sua rede de relações e exposições organizadas na galeria, *L'oeil de Boeuf*. Fonte: (O GLOBO, 1963) À direita, imagem publicada em O Globo de 1964, de Ceres Franco com Jean Boghici por ocasião da exposição *Nova Figuração da Escola de Paris*. Fonte: O GLOBO, 1963-1964

Nas últimas décadas (2010-2020), Ceres Franco acabou por se sobressair também por sua coleção particular de mais de 1.600 obras, constituída ao longo de quase um século de vida, e que foram institucionalizadas por meio de *La Coopérative-Musée Cérés Franco*, localizada em Montolieu (França). A coleção retrata as múltiplas conexões estabelecidas pela jornalista, crítica e galerista em uma composição de artistas de vários continentes, concentrando um importante conjunto de obras de latino-americanos, entre eles Antonio Berni, Roberto Alvarez Ríos, Rosina Becker do Valle, Horacio Cordero e Maria Lara. Ainda, o acervo revela um caráter “marginal”, “sem fronteiras” e “visionário” por sua valorização da arte popular, autodidata, *naïf*, bruta, por exemplo, uma “via” que vêm atraindo olhares do mundo das artes recentemente (KOENIG, 2019).

Nas circulações da arte latino-americana, dois chilenos foram reconhecidos, dentre outras atividades, por seu pioneirismo galerista ainda na década de 1950: Carmen Waugh, com a conversão de um espaço em Santiago herdado de seu pai, que até 1955 era destinado ao serviço de molduras, e Armando Zegrí, que em 1953 abriu em Nova York a *Galeria Sudamericana*, especializada em artistas da região. Em 1965, Carmen abriu a *Central de Arte* em um imóvel doado pelo Banco Central chileno, local em que se exibiu pela primeira vez Roberto Matta após três décadas radicado no exterior. Ademais, em 1968, abriu uma galeria sob seu nome na cidade de Buenos Aires, cujas atividades foram encerradas em 1976. Nos anos

1970, foi encarregada por intermédio da Universidade do Chile a compor o Instituto de Arte Latinoamericano além de, em 1973, residindo em Madrid, ter criado e dirigido a *Galería Aele*, que contou com o apoio de um colecionador peruano também radicado na cidade, Manuel Ulloa. Dedicada a introduzir artistas latino-americanos no circuito europeu, Carmem Waugh ainda implementou um arquivo sobre arte latino-americana para o *Museo de Arte Contemporáneo de Madrid*. Suas contribuições na formação de coleções de arte latino-americana serão também destacadas no próximo tópico.

Era la entrada de los artistas a Europa y no había ningún lugar para ellos. En París, sí. A fines del '72 ya tenía el local. Me fui a vivir a Europa, a España, con mis hijos. Yo pensaba estar un par de años y seguir moviéndome entre Santiago y Buenos Aires. Pero allá me pesca el golpe y me quedo. Cuando yo llegué, a los españoles les importaba un cuesco lo que era latinoamericano, sólo les importaba el arte español. Al abrirse esa galería se armaron grupos entre los españoles y los latinoamericanos, después se abrieron otras galerías. En Francia estaba Julio Le Parc, y posteriormente Estados Unidos comenzó con ferias, bienales... (PATRIMONIO CULTURAL DE CHILE, [s.d.], on-line)

Na *Galería Sudamericana*, que passou a ser chamada *Zegrí Gallery*, Armando Zegrí³⁸, organizava exposições como a *Annual Exhibition of Latin American Print* e sessões de debates sobre a arte latino-americana contemporânea, promovia encontros entre os artistas, comprava obras, mediava doações para museus nos Estados Unidos, entre outras atividades (DEUPI, 2013). A sua importância na cena nova-iorquina foi destacada pelo artista germano-uruguaio Luis Camnitzer ao narrar sobre suas experiências após chegada à cidade em 1964, vista como um “paraíso” para os latino-americanos à época. Camnitzer reforçou o caráter multifacetado de Zegrí e o seu papel no apoio aos artistas:

Um chileno, que já foi correspondente de guerra da UPI³⁹, era dono de uma galeria onde todos podíamos exhibir. Com os seus contatos, foi-nos assegurado que os jornais de nossos países receberiam um telex da UPI anunciando: “Fulano triunfa em Nova York. Seu trabalho é atualmente exibido em uma mostra individual, etc., etc.” O nome do chileno era Armando Zegrí, e ele foi

³⁸Armando Zegrí viveu em Nova York desde 1923: “[...] cumplió la importante labor de promover el arte latinoamericano en la escena neoyorquina, principalmente a través de su galería de arte. Instaló el Café Latino en Greenwich Village entre 1935 y 1942; fue corresponsal de cultura para varios medios latinoamericanos y corresponsal de prensa en la II Guerra Mundial para la cadena radial NBC, donde además tenía un programa cultural. En 1953 abrió la Galería Sudamericana que en 1966 cambió su nombre a Zegrí Gallery. En ella realizaba conferencias, vendía publicaciones y gestionaba la venta de obras a museos e instituciones culturales norteamericanas. El Pratt Center for Contemporary Printmaking era uno de sus auspiciadores y por ello muchas muestras de grabado se realizaron hasta su cierre en 1971. Ese mismo año Zegrí viajó a Chile atraído por la figura de Allende y su proyecto político. Durante su visita sufre problemas de salud y vuelve a NY donde fallece en marzo de 1972 (LEMAITRE; YASKY; VILCHES, 2018).

³⁹UPI, *United Press International*, agência internacional de notícias fundada nos Estados Unidos em 1907.

uma das mais pessoas maravilhosas e memoráveis que já conheci.⁴⁰
(CAMNITZER, 2009, p. 137)

Figura 15 - Brochura publicada conjuntamente à exposição *Art of the Americas* na Galeria Sudamericana, Nova York, 1954



Fonte: ESPINEL, 2016

Ainda nesse ambiente nova-iorquino, Carla Stellweg, curadora e historiadora da arte, tornou-se referência no fomento ao circuito cultural e dos negócios da arte latino-americanos. Nos anos de 1965 a 1970, assessorou Fernando Gamboa (promotor da cultura mexicana, diplomata e diretor de museu) na realização de alguns pavilhões do México em feiras internacionais (*Hemisfair '68* em San Antonio, *XXXIV Venice Biennale* de 1969, *Expo '70* em Osaka, entre outras); no começo dos anos 1970, esteve envolvida em movimentos artísticos em Nova York como o MICLA (*Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano*) e a *Contrabienal* e foi cofundadora da revista *Artes Visuales* com o *Museo de Arte Moderno* na Cidade do México, em que atuou como editora de 1973 a 1981, ano de encerramento da publicação (GAZTAMBIDE, 2017); desde 1982, radicada então em Nova York, posicionou-se “como um ponto de contato privilegiado para todos os que se relacionam com a arte latino-americana”, tendo também atuado como galerista no período de 1986 a 1997 por meio da

⁴⁰ No original: “A Chilean, who was once a war correspondent for the UPI, owned a gallery where we could all exhibit. With his contacts, we were assured that newspapers in our countries would receive a UPI telex announcing: “So-and-so triumphs in New York. His/her work is presently exhibited in a one-person show, etc.” The Chilean’s name was Armando Zegrí, and he was one of the most wonderful and memorable people I have ever met.” (CAMNITZER, 2009, p. 137).

Stellweg-Seguy Gallery e da *Carla Stellweg Gallery* (STELLWEG PARTNERS LLC NY, [s.d.]).

Figura 16 - Carla Stellweg, Bienal de Veneza de 1968



Legenda: Carla Stellweg quando atuou na organização de uma das galerias da exposição individual de Rufino Tamayo, na Bienal de Veneza, 1968. Fonte: STELLWEG PARTNERS LLC NY, 1968

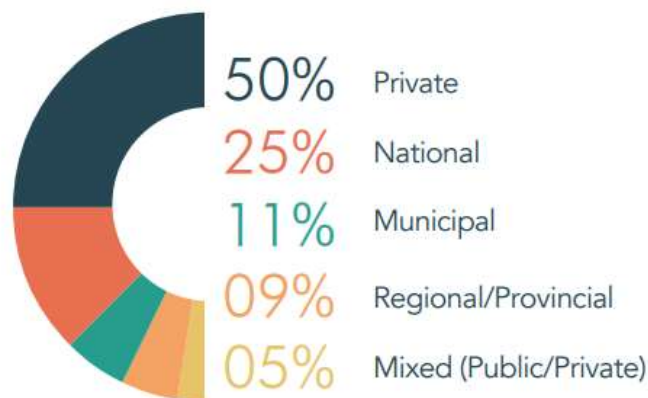
Estes são apenas alguns nomes que emergiram atrelados a fatos, mencionados em alguns artigos ou até em breves referências e passagens na bibliografia da arte latino-americana e na consolidação de um sistema e de seus circuitos artísticos, identidades que marcam alguns nós dessa grande rede, mas que talvez pelo seu caráter e atuação multifacetada não foram destacados na literatura referente ao tema nas verticais críticas, historiográficas ou curatoriais. Por vezes, aparecem com destaque por uma atuação em particular em algum projeto de maior reconhecimento, porém tiveram um importante papel difusor, como veículo de circulação da arte latino-americana, por meio de uma prática transdisciplinar e transregional, com contribuições intelectuais e comerciais.

2.4. PROJETOS INSTITUCIONAIS ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

O programa regional para a América Latina e o Caribe (ALC) do *International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM) publicou uma pesquisa que avaliou as necessidades e as oportunidades relacionadas à conservação e à gestão de coleções de arte contemporânea na América Latina. Lançada em abril de 2020, foi originalmente planejada para durar seis meses, mas prorrogada até o final de fevereiro de 2021 (devido à pandemia de COVID-19), e contou com a participação de 50% dos países da região.

O estudo foi bastante abrangente, cobrindo diversas dimensões da atividade museal, desde governança, práticas de conservação, acervo etc. É importante destacar um de seus resultados que, na pesquisa do ICCROM, aparece de forma quantitativa em dados consolidados, e na investigação acadêmica aqui apresentada podem ser observados a partir de nomes e razões sociais; esses dados traduzem um aspecto já levantado do fenômeno da privatização da cultura em detrimento da participação governamental no setor.

Gráfico 1 - Coleções de arte contemporânea na América Latina e Caribe (2020-2021)



Fonte: Contemporary Art Collections in Latin America and The Caribbean – Regional Survey 2021 | ICCROM, 2021

Entre os projetos institucionais, um dos mais conhecidos e citados é o da coleção do MoMA de arte latino-americana, iniciado entre os anos 1930 e 1940⁴¹, em geral referenciado como um marco no colecionismo dessa categoria, mas que teve uma pausa nos anos 1950 e foi então retomado apenas na década de 1960. A iniciativa coincidia com uma reaproximação dos Estados Unidos à América Latina como ação do primeiro no estímulo ao desenvolvimento do capitalismo e em resposta à Revolução Cubana e ao temor causado pelo “avanço do comunismo” durante o governo do presidente Kennedy e que ficou conhecida como *Aliança para o Progresso* (1961) (COTA JR., 2019, p. 216-217). Em 1967, a coleção, que contava com 160 pinturas e esculturas e cerca de 1.400 desenhos, gravuras, fotografias, vídeos e objetos de *design*, foi parcialmente rerepresentada pelo MoMA em *Latin-American Art, 1931-1966, from the Museum Collection*, com a exibição de 42 obras de 38 artistas da região, integrando as celebrações da “*Pan-American Week*” que aconteciam em Nova York. A mostra estava dividida em duas seções: a primeira foi dirigida a trabalhos do período entre 1930 e 1950 e a segunda,

⁴¹ Vide Anexo A: Carta-convite para que Lincoln Kirsten assumisse o cargo de responsável por um departamento de arte latino-americana a ser constituído em 1942.

dedicada a uma geração de artistas mais jovens cujas obras haviam integrado aquisições recentes feitas pelo museu, que incluía os argentinos Eduardo MacEntyre, Rogelio Polesello, Antonio Seguí, Victor Margarinos, Luis Alberto Wells, do guatemalteco Rodolfo Mishaan, do peruano Emilio Rodríguez-Larraz e do venezuelano Carlos Cruz-Díez (MOMA, 1967).

Menos citado, no entanto, foi o projeto de formação de uma coleção também de arte latino-americana do *Museo Bellas Artes de Caracas*, umas das primeiras iniciativas de que se tem registro em nível regional, e não de forma apenas episódica tampouco como adendo a um acervo. Um pouco dessa história foi contada pela curadora Federica Palomero em dois textos de exposições as quais organizou no museu, *Arte de América: selección de obras de la colección* (1988) e *Colección pintura y escultura latinoamericana* (1999). A coleção do *Museo* teve sua origem em 1958, a partir de um projeto de Armando Barrios, à época diretor da instituição, para a constituição de um acervo de duplo cunho sob a classificação de *Arte Interamericano*, mas desde sua abertura, em 1938, o museu já contava com um conjunto significativo de obras venezuelanas e algumas poucas peças de outros artistas da região.

Com o apoio da *Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes* e formalizada a orientação das atividades para a formação de uma coleção de arte latino-americana, em 1959, deu-se início às aquisições para o acervo. Ainda que entre algumas mudanças institucionais, como a divisão desse acervo com a Galeria de Arte Nacional criada em 1976, a coleção de arte latino-americana teve um crescimento regular, com obras de diferentes estilos e movimentos, que se concentram cronologicamente entre *Las Naranjas*, de Diego Rivera, de 1917, e *Finale*, de Margot Romer, de 1986 (PALOMERO, 1988). Em 1998, o acervo contemplava 128 artistas de 14 nacionalidades da região tais como o já citado Rivera, além de Rufino Tamayo, Wifredo Lam, Roberto Matta, Carlos Mérida, Joaquín Torres-García, Fernando Botero, Di Cavalcanti, Guayasamin, Tedéfilo Allain, Diógenes Paredes e Candido Portinari, assim como de movimentos advindos após os anos 1950, das correntes Abstrata Informal, Geométrica, Construtiva e Geometria Sensível, somando 465 obras (PALOMERO, 1999).

Esteve diretamente envolvida na formação dessa coleção Clara Diamant Sujo, que desde 1950 havia se mudado para Caracas com sua família, onde passa a lecionar história da arte. Em apoio ao projeto do diretor Armando Barrios que coincidia com suas convicções sobre a falta ainda de visibilidade da arte latino-americana, mobilizou seus conhecimentos sobre essa produção e a sua rede de contatos para a constituição do acervo. Em carta datada de março de 1958, Sujo se apresentou a Portinari mencionando amigos comuns como Jorge Romero Brest e Damián Carlos Bayón, convidando-o a integrar a coleção de arte latino-americana em formação no *Museo de Bellas Artes de Caracas*; propunha ainda a compra de uma pintura do artista em

nome da *Sociedad Amigos del Museo*. Em correspondências posteriores visando ao acerto dessa negociação, é interessante observar que Sujo passa a se referir ao acervo como “*Colección Interamericana*”, uma ideia que fez parte de sua trajetória, a de “quebrar as barreiras entre a América do Norte e a América do Sul” e pensar em uma “Arte das Américas” (PHILLIPS, 2020, on-line), como pode-se ver em excerto de uma carta:

[...] el Museo de Bellas Arte de Caracas, Venezuela, ha comenzado a formar una Colección de Arte Latinoamericano que es la única en su género. Con tal motivo se han recibido donaciones que han permitido adquirir obras de Tamayo, Mario Carreño (Cuba), Cundo Bermúdez, Portocarrero y Milián (Cuba), Mérida (Mexicano), una pequeña obra de Rivera, Nuñez del Prado (Bolivia), y otras. Yo deseo proponer la compra de una obra suya pues Venezuela conoce muy poco de pintura brasileña en general y también de la magnífica obra de Portinari.⁴² (SUJO, 1958)

Institucionalmente, na América Latina, outros dois acervos que merecem destaque são o *Museo de la Solidaridad*, no Chile, e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC USP, no Brasil, pois, ainda que diferentemente da ideia de construção de um acervo latino-americano, são empreitadas colecionistas que resultaram num conjunto de obras de acesso público que permitem uma perspectiva da arte da região de forma relevante. O primeiro já foi abordado no primeiro capítulo no contexto das conexões estabelecidas, então é importante apontar que, das mais de mil obras recebidas em doação, quase 400 foram de artistas de origem latino-americana, sendo grande parte deles do próprio Chile, seguido por México, Cuba, Panamá, Colômbia, Argentina, tendo sido 15 países da região representados na instituição (ZALDÍVAR; YASKY, 2016); já o MAC USP, cuja constituição está ligada à doação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP feita por Ciccillo Matarazzo (1892-1977) em 1963 à Universidade de São Paulo, e ao qual foram se somando outras doações e aquisições, conformou um contingente latino-americano expressivo. Essa coleção permitiu ao museu projetos curatoriais importantes sob esse recorte, alguns exemplos foram as exposições *Latino-Americanos no Acervo* (1985-1987), *Arte Latino-americana em Museus de São Paulo* (1993), *Mirada: Latino-americanos do MAC USP* (2007) e *Vizinhos Distantes - América Latina no Acervo do MAC USP* (2015-2022) (MAC USP, 2015).

A solidariedade também pautou outro projeto colecionista nos moldes de um “museu-em-exílio” ou uma “coleção da solidariedade itinerante” (KHOURI; SALTI, 2019, p. 39) e que gerou um importante e dos maiores acervos de arte da região e no próprio continente, o *Museo de Arte Latinoamericano Contemporáneo de Managua*, que foi posteriormente rebatizado

⁴² Vide Anexo C: íntegra da carta de 1958 de Clara Diamant Sujo a Portinari.

Museo Julio Cortázar. Tal iniciativa foi coordenada pelo Ministério da Cultura da Nicarágua em 1981, a cargo do padre Ernesto Cardenal, e teve como propósito inicial expressar por meio do museu “*la solidaridad internacional con el pueblo de Nicaragua y para que sirviera al conocimiento mutuo y a la independencia cultural de estos países*” (EL PAÍS, 1981, on-line). A conexão à época com princípios da Revolução Sandinista acabou por unir uma produção artística representativa da América Latina e do Caribe, o que segundo a diplomacia nicaraguense veio a fortalecer a unidade, a fraternidade e a solidariedade, além da própria identidade, da integração latino-americana, como haviam sonhado “*los próceres de nuestro hemisferio y como lo plateó Simón Bolívar, José Martí y los próceres independentistas como Augusto C. Sandino, Francisco Morazán*” (BARBERENA, 2022, on-line).

A formação desse acervo contou com a participação, dentre outras, de Carmen Waugh, a mesma que esteve envolvida na estruturação do Museu da Solidariedade do Chile, juntamente com Virginia Espinosa, ambas integrantes do Ministério da Cultura da Nicarágua. As primeiras obras que constituíram esse acervo foram reunidas a partir da exposição *Arte para el pueblo de Nicaragua*, que teve uma edição em Paris (no *Musée d'art et d'essai, Palais de Tokyo*) e outra em Madrid (na galeria *El Coleccionista*), de artistas latino-americanos residentes nessas localidades e foram posteriormente enviadas a Manágua. A coleção foi sendo expandida com mais doações de artista nicaraguenses, de arte postal e de outras exposições organizadas na Colômbia, em Cuba, no Equador e no México, chegando à década de 1990 com cerca de 600 obras e atualmente compreendendo mais de duas mil.

Figura 17 – Abertura da exposição *Art for the People of Nicaragua, Musée d'Art et d'Essai (Palais de Tokyo)*, Paris, 1981



Legenda: Ernesto Cardenal, Ministro da Cultura da Nicarágua, o artista chileno Roberto Matta e o embaixador de Cuba na França. Fonte: KHOURI; SALTÍ, 2019, p. 45

Figura 18 – Carmen Waugh e Viginia Espinoza na exposição *Art for the People of Nicaragua, Musée d’Art et d’Essai (Palais de Tokyo)*, Paris, 1981



Fonte: KHOURI; SALTÍ, 2019, p. 45.

Ainda no domínio das iniciativas institucionais, mas de natureza corporativa, em 1977, a FEMSA⁴³, empresa engarrafadora mexicana da *Coca-Cola* e da *Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma*, deu início à sua coleção de arte latino-americana com a fundação de um museu aberto ao público na cidade de Monterrey. A origem desse projeto esteve diretamente ligada a um período de crise no México que colocava em risco a sustentabilidade de vários museus no país, e a FEMSA passou a comprar obras para evitar que estas deixassem o país e fossem adquiridas por investidores e colecionadores estrangeiros. A organização também dedicou recursos ao fomento da criação artística, tendo criado em 1992 a *Bienal Monterrey FEMSA*, e à circulação das obras por meio de exposições itinerantes. Atualmente conta com cerca 1200 obras, modernas e contemporâneas, de artistas de 20 países da região, tendo buscado expressar “a pluralidade cultural” e as “condições heterogêneas” das práticas artísticas da região (LOZANO, 2008).

Como já abordado anteriormente, com a formação de um circuito transregional, sugeriram também alguns acervos sob o recorte da arte latino-americana em outras localidades, com um importante contingente nos EUA após a iniciativa do MoMA e em alguns países da Europa, o que não quer dizer que, como coleção, todas tenham apresentado uma consistência curatorial, a exemplo da mostra de arte latino-americana organizada com base no acervo do *Guggenheim Museum*, dentre uma série de outras realizadas em 1988, por ocasião da celebração dos 50 anos da instituição. Segundo um comentário crítico de Luis Camnitzer à época, com base na

⁴³ Acrônimo de *Fomento Económico Mexicano*, S.A.B. de C.V. (FEMSA).

exposição era possível observar que não houve uma “política sistemática” de aquisições e recebimento de doações pelo museu, se observadas a baixa representatividade dos países da região, a grande lacuna temporal entre obras e artistas, não havendo nenhuma conexão estilística, narrativa ou outras relações que pudessem ser estabelecidas (CAMNITZER, 1988).

No caso do *Museum of Fine Arts* de Houston (MFAH), a sua coleção de arte da categoria “latino-americana” foi resultado de um projeto que se iniciou em 2001, com a abertura de um departamento especializado sob a coordenação de Mari Carmen Ramírez, juntamente com uma iniciativa de pesquisa e documentação via ICAA, para expandir um pequeno núcleo já existente de pinturas, trabalhos em papel e um relevante grupo de fotografias. No primeiro momento, foi necessário um esforço de garimpo de obras de artistas de 20 países da região ou de descendentes de latinos nos EUA, e foi realizado também um simpósio, cujo título era *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, que contou com a participação de Paulo Herkenhoff (à época, curador adjunto do departamento de pintura e escultura do MoMA), Olivier Debroise (crítico de arte), Marcelo Pacheco (à época curador independente, mas em seguida ligado ao MALBA), Luis Pérez-Oramas (então curador da Coleção Patricia Phelps de Cisneros), Beverly Adams (curadora de arte latino-americana no *Phoenix Art Museum*), Tomás Ybarra-Frausto (diretor do Programa Criatividade e Cultura da *Rockefeller Foundation*), e a própria Ramírez (ARTNEXUS, 2002, on-line). Posteriormente, o museu também recebeu doações de colecionadores privados e apoio para aquisições de mais larga escala, como da coleção do brasileiro Adolpho Leirner, ou ainda firmou empréstimos de longo prazo, caso da coleção da venezuelana Tanya Capriles de Brillembourg, compreendendo um acervo de mais de duas mil obras (MFAH, [s.d.]).

Na Inglaterra, além da atuação de várias universidades no campo dos estudos culturais latino-americanos, destacaram-se também iniciativas no campo das artes, em particular do acervo público *Essex Collection of Art from Latin America* (ESCALA), da Universidade de Essex. Sua origem se deu a partir da doação, em 1994, de uma obra do artista brasileiro Siron Franco, *Memória* (1993), por Charles Cosac⁴⁴, então estudante da Universidade, e o seu desenvolvimento como acervo recebeu apoio de outros profissionais ligados à instituição como Gabriel Pérez-Barreiro, Dawn Ades, Valerie Fraser, além de instituições e fundos para aquisições de obras, pesquisas e bolsas para acadêmicos; recebeu também doações de coleções raras de livros no campo da arte latino-americana da Fundação Cisneros na Venezuela e da

⁴⁴ Charles Cosac (Rio de Janeiro, 1964) integra uma família afortunada de origem síria, radicada no Brasil nos anos 1940. Coursou mestrado em história e teoria das artes pela Universidade de Essex, e, em 1997, fundou a editora Cosac Naify, em conjunto com seu cunhado Michael Naify, atividade empresarial encerrada em 2015.

Fundação Espigas na Argentina (ESCALA, 2014). Quase 30 anos depois, a coleção é composta por mais de 900 obras latino-americanas.

Ainda em território britânico, a *Tate Modern* orientou esforços para a aquisição de obras latino-americanas a partir de 1999, com foco em trabalhos produzidos no final dos anos 1960 até os dias atuais, uma diretriz bastante distinta das que nortearam as primeiras aquisições entres 1940 e 1950: *Elas se divertem* (1940) do pintor *naïf* luso-brasileiro José B. Cardoso Junior (1861-1947), ou Cardosinho⁴⁵ como ficou mais conhecido, *Mrs. Helen Wills Moody* (1930) e *Nature Morte* (1916), ambas de Diego Rivera (REBAZA-SORALUZ, 2007). A instituição, assim, se aproximava da arte latino-americana que já estivera presente no Reino Unido nos anos 1960, como os trabalhos de Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Na França, o colecionismo institucional de destaque é o do *Centre Georges Pompidou*, porém que se desenvolveu somente nos anos 2010. Ainda que anteriormente o espaço já tivesse realizado iniciativas voltadas a essa produção, desde a perspectiva curatorial, elas não resultaram em um programa de aquisições para o acervo (FRÉROT, 2014).

Na Península Ibérica, as relações da Espanha e de Portugal com a América Latina são significativamente distintas. No primeiro país, desde o início do século XX, pode-se observar períodos de intensificação de iniciativas para a integração da cultura e da arte da América Latina, em particular desde 1992, sob o marco do quinto centenário da invasão espanhola à região. Mas já em 1987, houve uma retrospectiva do mexicano Diego Rivera no então recém-criado *Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía* (MNCARS) e, em 1989, foi realizada a exposição *Arte na Ibero-América – 1820-1980*, em Madri (SANTOS; VIÑUALES, 2013). O MNCARS⁴⁶ tem na sua fundação essa orientação para a arte da América Latina, o que foi se fortalecendo em sua trajetória tanto em curadorias específicas como a partir da expansão do acervo, que em períodos mais recentes contou com importantes doações da Fundação Cisneros.

Já em relação a Portugal, a arte latino-americana tende a se resumir à arte brasileira. A esse fato, atribui-se tanto uma certa fragilidade de a estrutura portuguesa investir nessa produção, da América Latina como incertezas identitárias em que o próprio Brasil muitas vezes é referenciado. Algumas iniciativas que se destacam estão mais ligadas a exposições de arte, por exemplo as realizadas na Fundação Gulbenkian no período dos anos 1970 (RIBEIRO DOS

⁴⁵ Em 1945, por ocasião da exposição intitulada *Modern Brazilian Paintings* organizada pela Embaixada Brasileira e o *British Council* para arrecadar fundos para a força aérea britânica, Lord Bossom, o benfeitor, comprou a obra de José B. Cardoso Junior (1861-1947).

⁴⁶ O *Centro Atlántico de Arte Moderno* (CAAM), em Palmas de Gran Canaria, possui algumas poucas obras no acervo de arte latino-americana e o *Museo de América* em Madrid, alguns objetos e produções artísticas andinas e fotografias. Algumas informações sobre os acervos na Espanha estão disponíveis para consulta no CERES, *Red Digital de Colecciones de Museos de España* por meio do site <http://ceres.mcu.es/>.

SANTOS, 2017). Contudo, como acervo, há o caso em particular da Coleção Berardo, que possui um núcleo de arte latino-americana exposto em 2007-2008, no Sintra Museu de Arte Moderna, mas sem uma diretriz clara como um projeto de constituição e desenvolvimento de um acervo dessa categoria.

2.5. COLECIONADORES PRIVADOS E AS DIMENSÕES PÚBLICAS DE SUAS COLEÇÕES

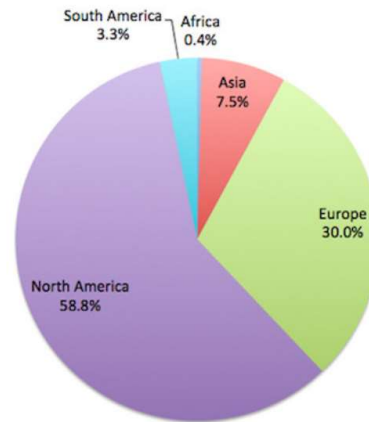
Além dessas iniciativas no campo institucional, nos anos de 1970 observou-se uma mudança na prática colecionista privada no continente, quando começou a despontar um colecionismo regional de arte latino-americana; havia uma conjuntura social, econômica, cultural, mas também geopolítica, local e global, já bastante explorada anteriormente que propiciou o surgimento de um novo “gosto” e “apetite” entre os colecionadores locais. Nesse processo, consagraram-se uma série de coleções sob a etiqueta de “arte latino-americana”, dentro e fora da América Latina, cuja relevância se articulou a partir de várias perspectivas, internas e externas ao circuito de arte.

O ingresso de colecionadores de arte latino-americana, dentro e fora da região, gerou um aumento da demanda por essa produção, o que por sua vez contribuiu para a expansão do sistema do mercado de arte global e nas faixas superiores, ou seja, de valores acima de um milhão e de dez milhões de dólares. Porém, ao se avaliar as “categorias regionais” artísticas, a inserção de novos compradores do Oriente Médio, América Latina, Rússia e Índia tem uma participação ainda mais importante nesse incremento da demanda, o que resultou numa reestruturação do segmento de colecionadores no século XXI, quantitativa e qualitativamente, e com traços mais heterogêneas do ponto de vista nacional e cultural. Nessa reconfiguração, apesar das tendências globalizantes e de muitas aquisições ocorrerem transculturalmente, observa-se a manutenção do comportamento de “predileção por artistas da mesma nacionalidade” e dos “mercados locais” que, mesmo conectados por meio dessa estrutura global do mercado de arte, preservam os “sistemas internos e distintos de valores, dinâmicas e lógicas comerciais e conjuntos de atores” (CODIGNOLA, 2015).

Portanto, as práticas dos compradores parecem ainda ser locais ao invés de globalmente homogêneas. Assim sendo, se os artistas, revendedores e colecionadores, graças ao sistema de circuitos de mercado global, podem ser itinerantes entre países (especialmente no segmento de principais compradores), a base geral do mercado de arte é desenvolvida em torno de mercados de arte locais e consumidores culturalmente diversos.

Gráfico 2 - Onde vivem os maiores colecionadores do mundo, por continente

Where the World's Top Art Collectors Live, by Continent



Fonte: JING DAILY, 2014

Não é possível quantificar o universo de colecionadores privados, como já explicado anteriormente pela própria natureza da atividade que nem sempre ocorre em instâncias públicas. Mesmo dentre aqueles que em alguma medida se utilizam dos espaços de circulação, principalmente exposições (até mesmo como estratégia de legitimação de suas aquisições), nem sempre a informação de origem e propriedade é tornada pública. Nesse sentido, encontram-se disponíveis alguns *rankings* que consolidam algumas das informações dos relatórios de leilões, de sites especializados em dados do mercado da arte, reportagens na mídia e, em alguns casos, de declarações e participações espontâneas de colecionadores de pesquisas formais, porém muitas vezes não auditáveis e, portanto, sem garantia de sua acuracidade.

De toda forma, da cartografia todavia em curso, cuja fotografia do *status* atual é apresentada neste trabalho, no que tange o colecionismo de arte latino-americana, tanto de colecionadores de países da América Latina – universo em que se concentra o estudo comparativo conduzido – como de outros continentes, em que se destaca os Estados Unidos, há dois momentos que marcaram essa prática. Um primeiro, localizado nos anos de 1970, em que há as primeiras aquisições de obras de artistas latino-americanos, e posteriormente nos anos 1990 e 2000, em que há a consolidação desses projetos em termos de um clara diretriz para essa “categoria” e com a adoção de medidas no sentido do reconhecimento da coleção e, muitas vezes, de sua institucionalização. Esses períodos coincidem com a formalização de um mercado da arte latino-americana, principalmente por meio dos leilões, e posteriormente fomentado pela globalização, financeirização e políticas neoliberais.

Toda a mudança começou no final dos anos 1970, com o estabelecimento dos primeiros leilões especializados de arte latino-americana na Sotheby's e depois

na Christie's, fomentando um mercado. Mas foi apenas a partir do final dos anos 1990 e 2000 que o campo realmente ganhou importância como resultado das tendências globais. Tudo está entrelaçado com a ascensão dos mercados financeiros, o contato mais próximo, o neoliberalismo na América Latina e o surgimento de uma classe de financistas que se voltaram para a arte como colecionadores e também como investidores (CHUNG, 2019, on-line, tradução nossa⁴⁷).

Essa evolução do colecionismo de arte latino-americana, de apêndice de um acervo a uma “categoria de coleção” na região, é também refletida em alguns *rankings*. Em 2011, sete colecionadores latino-americanos passaram a figurar na lista dos 200 principais colecionadores do mundo pela *ArtNews* e, em 2017, a *Arteinformado*, veículo digital especializado em arte Ibero-americana, pôde selecionar de uma lista de 400 colecionadores os “*100 Activos Coleccionistas de Arte Latinoamericano*”, entre os quais figuravam colecionadores de 18 países do continente, sendo que cada um deles possuía ao menos 100 obras de arte. Nesse grupo, somente 18 eram mulheres, e a Argentina e o Brasil detinham o maior número de compradores: 14 de cada país⁴⁸ (ARTEINFORMADO, 2017, p.2).

El perfil medio es el de un hombre (el 70%) de entre 40 y 65 años y con éxito profesional. Se trata, en un alto porcentaje, de reconocidos financieros, empresarios y profesionales liberales (abogados, arquitectos, ingenieros...), que a menudo comenzaron a armar sus colecciones en las últimas dos décadas, en coincidencia con el boom mundial. Como ejemplo, señalan los mexicanos Carlos Slim, Emilio Azcárraga Jean y Eugenio López Alonso; el empresario colombiano Leon Amitai; el financiero brasileño José Olympio da Veiga Pereira; o el juez argentino Gustavo Bruzzone. (GARCÍA, 2017, on-line)

As tipologias e campos da arte a que se dedicaram esses colecionadores são diversos. Entre aqueles orientados particularmente à arte latino-americana, vale ressaltar Ella Fontanals Cisneros⁴⁹, a cubana que cresceu em Caracas e iniciou sua coleção nos anos de 1980, coleção esta institucionalizada com a criação da *Cisneros Fontanals Art Foundation* (CIFO) em 2002, com sede em Miami, onde vive atualmente. Integra a lista também o já mencionado mexicano

⁴⁷ Do original: “The whole shift began in the late 1970s, with the establishment of the first specialized auctions of Latin American art at Sotheby’s and then Christie’s. That started a market. But it’s only been since the late 1990s and 2000s that the field has really picked up significance as a result of global trends. It’s all intertwined with the rise of the financial markets, closer contact, neoliberalism in Latin America and the emergence of a class of financiers who turn to art as collectors but also as investors”.

⁴⁸ Seguido por 12 do México e Colômbia, 10 do Peru, 7 do Chile e Venezuela, 6 de Puerto Rico, 5 de Uruguay, três de Cuba, dois da Guatemala e El Salvador e com apenas um de cada um dos seguintes países: Nicarágua, Ecuador, República Dominicana, Costa Rica, Honduras e Panamá.

⁴⁹ “[...] el único vínculo familiar que existe entre Patricia Phelps de Cisneros (Caracas, 1947) y Ella Fontanals de Cisneros (La Habana, 1944) es el matrimonio con dos primos hermanos multimillonarios, los venezolanos Oswaldo y Gustavo Cisneros, un vínculo formal que se rompió en 2001 con el divorcio entre Ella y Oswaldo, el hombre Pepsi-Cola en Venezuela. Sus colecciones tienen orígenes y dimensiones bien diferentes y no consta que sus vidas se crucen pese a que ambas tienen residencia en Madrid y visitan la capital muy a menudo.” (GARCÍA, 2019, on-line)

Eugenio López Alonso, proprietário da indústria alimentícia *Jumex*, que teve parte de sua coleção transferida para a *Fundación Jumex de Arte Contemporáneo* e o *Museo Jumex*, fundado em 2013. São importantes também o venezuelano Luis Benshimol, cujos focos principais são Arte Cinética, Abstração Geométrica, Minimalismo e *Op Art*, com ênfase no patrimônio artístico venezuelano e latino-americano e o casal porto-riquenho Diana e Moisés Berezdivin, inicialmente voltados à arte israelense, porto-riquenha e cubana. Na década de 1990, a coleção foi orientada para a arte latino-americana e, a partir de 2000, dirigida para a arte contemporânea internacional.

Figura 19 - Ella Fontanals-Cisneros e sua coleção em sua casa em Miami



Legenda: *Pintura No.30* (1948), Juan Mele, (canto superior esquerdo); *Unidade I* (1958), Lygia Clark (canto inferior esquerdo); *Circulos Estaticos-Dinamicos* (1955), Ubi Bava (centro); *Sem Título* (1949), Waldemar Cordeiro (canto superior direito); e *Velas Nocturnas* (c. 1950), Alfredo Volpi (canto inferior direito). Fotógrafo: Scott McIntyre. Fonte: PINHEIROS, 2020

Além dos nomes supracitados, Patricia Phelps de Cisneros, da Venezuela, e Eduardo Costantini, da Argentina, estão entre os que atingiram maior projeção nessa categoria, de maneira consistente do ponto de vista institucional, em escala regional e global, cujas trajetórias serão detalhadas e analisadas no próximo capítulo. Atualmente, a Coleção Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) compõe os acervos permanentes de importantes museus internacionais via doações realizadas, por exemplo, para o Museu Reina Sofia na Espanha e o MoMA de Nova York, com o qual estabeleceu parceria para a criação do *Instituto de Investigación Patricia Phelps de Cisneros para el Arte Latinoamericano* (Instituto Cisneros), desde 2016. Sem um espaço expositivo próprio, boa parte da coleção é mantida em reserva técnica ou circula por empréstimos para exposições em outras relevantes instituições culturais. A CPPC integra as atividades da Fundação Cisneros, iniciada ainda nos anos de 1970 com foco em educação, e se

soma aos empreendimentos em telecomunicações do casal Patricia Phelps de Cisneros e Gustavo Cisneros.

Já o empresário do setor financeiro e imobiliário Eduardo Costantini, após a constituição da Fundação Costantini em 1995, inaugurou em 2001 o *Museo de Arte latino-americano de Buenos Aires*, o MALBA, para o qual destinou parte de sua coleção. Desde então, o acervo pode ser visto em exposições permanentes da instituição e em mostras realizadas por outros museus pelo mundo. O colecionador segue com suas atividades de aquisições privadas de obras e empresariais na Argentina e em Miami, e o museu possui um programa próprio para expansão da coleção. O MALBA se posiciona como um espaço cultural que inclui também ações de educação, no campo da literatura e do cinema, com a formação até de uma cinemateca.

De grande relevância e com importante trânsito no circuito internacional é a colecionadora Estrellita Brodsky⁵⁰ que, apesar de constar na lista de colecionadores latino-americanos, é nascida nos Estados Unidos e cujos pais têm origens uruguaias e venezuelanas. Nas entrevistas publicadas na mídia, as constantes viagens por esses países em visita à família são sempre enfatizadas como importantes influências. De toda forma a colecionadora e curadora de fato detém um acervo importante de arte, além de patrocinar cargos curatoriais para a arte latino-americana em Londres na *Tate Modern*, no *Metropolitan Museum of Art* e no MoMA; também fundou o *Another Space* em Nova York, dedicado à arte da América Latina e o qual apresenta programação cultural, ao mesmo tempo funciona como galeria, sem fins lucrativos.

⁵⁰ Estrellita Bograd Brodsky trabalhou em *El Museo*, é PhD pelo Instituto de Belas Artes de Nova York, onde desenvolveu sua pesquisa sobre os artistas latino-americanos que viviam em Paris no II pós-guerra, Jesús Rafael Soto e Julio Le Parc. Casou-se em 1975 com Daniel Brodsky, um promotor imobiliário americano, colecionador de arte e membro do conselho do *Metropolitan Museum of Art*, onde atuou como presidente de 2011 a 2021.

Figura 20 - Estrellita Brodsky fotografada em sua casa em Nova York e sua coleção (2017)



Legenda: À esquerda, no centro da parede a obra *Black and White* de Carmen Herrera, artista plástica e pintora abstrata americana nascida em Cuba. À direita, na sala de estar, na parede central (da esq. para dir.) obras de Luis Camnitzer, *Infinite Rays of the Sun* (1975-8); Lygia Pape, *Livro dos Caminhos* (1963-76); e Mira Schendel, *Typewriting* (1974). Fonte: MOORE, 2018

Observa-se que os Estados Unidos, principalmente Miami e Nova York e algumas outras localidades de grande porte como Boston ou Los Angeles, acabaram sendo um importante ponto de confluência de colecionadores e de suas coleções latino-americanas, seja daqueles por origem na América Latina ou por forte vínculo com suas ascendências nessas latitudes, dinamizando o circuito dessa produção artística. A esses colecionadores se somaram outros do circuito estadunidense que, em viagens ao continente latino-americano e antenados às tendências do mercado e aos debates na arte, também se voltaram a essas obras. Em busca na base *Center for the History of Collecting* instituído pelo *Frick Art Reference Library*, que abrange estudos da formação de coleções de artes plásticas e decorativas, públicas e privadas, na Europa e nos Estados Unidos desde o Renascimento até os dias atuais, foi possível identificar ao menos sete nomes ligados a aquisições de obras de arte latino-americana localmente, sendo alguns particularmente dedicados a essa categoria.

Barbara Doyle Duncan foi uma colecionadora e historiadora da arte que, em 1979, teria atuado no planejamento do primeiro leilão de arte latino-americana na Sotheby's em Nova York e, junto com seu marido, passou a colecionar e a promover a arte latino-americana. “Considerado um dos melhores conjuntos de obras latino-americanas pós-1960 nos Estados Unidos”, o acervo do casal foi doado para *Archer M. Huntington Art Gallery* (atual *Jack S. Blanton Museum of Art*) da Universidade do Texas, Austin (THE FRICK COLLECTION, [s.d.], on-line). Outro colecionador que consta na base é Robert Gumbiner, filantropo, viajante, autor, médico, fundador e ex-presidente da FHP International, uma empresa de serviços na área

da saúde. Sua coleção de arte latino-americana foi iniciada, ainda na década de 1960, com a obra *Depressed Woman*, uma pintura a óleo de um dos mestres do expressionismo e do indigenismo equatoriano Eduardo Kingman Riofrío, adquirida durante uma viagem ao Equador. Sua coleção de arte deu origem a *The Museum of Latin American Art*, MOLAA, fundado por ele em 1996 (THE FRICK COLLECTION, [s.d.], on-line).

Nesse sentido, observa-se que colecionar arte latino-americana nos Estados Unidos tornou-se mesmo um campo de estudos, como os desenvolvidos e publicados por Edward J. Sullivan. O pesquisador aborda o tema sob a perspectiva da “*Kunstgeographie*” (ou seja, a geografia da arte), “que traça as trocas artísticas e culturais e a distribuição de conceitos e zonas de contato”. Nessa dinâmica, “a prática do colecionar contribui de várias maneiras para um determinado mapa da geografia artística, permitindo que os colaboradores estabeleçam novos parâmetros e categorias para a circulação e recepção de obras de arte” (PORCHINI, 2019, on-line).

Nessa geografia de coleções privadas da arte latino-americano, inserem-se ainda alguns pontos mais isolados no mapa, do outro lado do Atlântico. Ainda que as relações culturais e comerciais com a Europa, por exemplo, sejam longínquas, há poucos registros do interesse pelo colecionismo de arte moderna e contemporânea da América Latina ou informações públicas de coleções privadas que eventualmente tenham sido formadas. Ou seja, diferentemente do já cultivado “gosto” pela estética e pelos objetos pré-hispânicos ou mesmo da era colonial ligado às produções dos artistas viajantes, no momento do II pós-guerra, que foi abordado no capítulo, viu-se a formação de agrupamentos de artistas em Paris e Londres, e mesmo com os movimentos de expansão do mercado da arte que vêm sendo descritos, encontram-se menos referências a colecionadores privados de forma mais sistematizada.

Nesse sentido, vale reforçar que desde a abertura da feira *ARCOMadrid*, em 1982, esta desempenhou um papel importante na promoção e na disseminação da arte latino-americana no continente europeu. Já a presença dessa produção na *ArtBasel* (lançada em 1970, na Suíça), umas das feiras mais importantes para a região e internacionalmente, somente foi intensificada nos anos 2000. De qualquer modo, não se pode ignorar a importância desse “pequeno país” para os mundos da arte, considerado “terra de asilo, tanto político como fiscal, para colecionadores de toda a Europa” (FISCHER, 2009 apud VILLALOBOS, 2012, p. 24). Além disso, ainda que em menor medida, participa com Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha e França das transações de obras de arte desde a segunda metade do século XX, de modo que não é surpresa que tenha surgido em Zurique também uma importante coleção de arte latino-americana.

A *Daros Latinamerica Collection* foi iniciada nos anos de 1980 por Alexander Schmidheiny, membro da família do rico industrial Stephan Schmidheiny, “inscrita na tradição suíça de mecenato cultural, e relacionada também à dinâmica específica da conjuntura global no final do século”, momento no qual a cena artística internacional tornava-se cada vez mais atraída pelos produtos culturais ditos “periféricos” (VILLALOBOS, 2012, p. 28). Com foco na arte latino-americana contemporânea, possui o maior acervo institucional da obra de Camnitzer, que integra o total de mil peças da coleção (ARTNEXUS, 2012, on-line). Esta tornou-se pública no período entre 2002 e 2011 com um museu próprio em Zurique, e entre 2013 e 2015, com sua sede no Rio de Janeiro, a *Casa Daros*. Com o encerramento das atividades de ambos espaços, atualmente, o acervo segue sob cuidados e empréstimos para exposições, além de oferecer acesso público a uma biblioteca especializada.⁵¹

Num texto dos anos 1990, Aracy Amaral alertava para as situações em que os próprios meios culturais, fossem locais ou internacionais, também demonstravam indiferença a determinadas expressões artísticas ou produções advindas de “áreas marginais”, como era ainda vista a América Latina, por exemplo. Reforçava a autora que muitas vezes essa condição só era superada frente a uma iniciativa estrangeira, de caráter comercial ou de valorização artística, ou ambos, de alguém de destaque e reconhecimento no circuito internacional. Citava então um caso originado justamente na Basileia (Suíça), de uma galeria que teria comprado um “lote ponderável de peças” do concretismo e de artistas do Madí argentinos, evento que alertava para o risco de intensificação da saída dessas obras para o exterior, “dificultando a sua presença em museus sul-americanos de criações antológicas desse período-chave” (AMARAL, 2006, p. 104). Assim como a indiferença aos construtivos brasileiros teria prevalecido até a intervenção de Guy Brett, ainda no anos 1960, que serviu como chancela para o circuito internacional, nesse contexto, a sua sensibilidade a criadores como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel foi colocada em prática em produções culturais e exposições, bem como ao adquirir obras desses artistas. Nesse sentido, destaca-se que ele formou uma coleção particular de “*Bichos*” de Clark, atualmente a cargo do governo britânico após o falecimento do crítico em 2021 (MALAVOLTA, 2021).

Na composição dessa cartografia, também vem da Inglaterra uma colecionadora que se destacou já num segundo momento de constituição de coleções de arte latino-americana:

⁵¹ Há também muitas questões em aberto sobre o encerramento dessas atividades, bem como polêmicas sobre envolvimento das empresas da família e sobre a origem do dinheiro para financiamento da coleção. Para aprofundamento nesse caso, pode ser consultado o *Dossiê Daros* organizado pela Profa. Dra. Julia Buenaventura, disponível no Fórum Permanente: <http://www.forumpermanente.org/imprensa/daros>.

Catherine Petitgas, que iniciou sua coleção nos anos 2000. De origem francesa, morou por um ano no México e reside em Londres atuando como especialista, colecionadora e apoiadora de arte, artistas, instituições e profissionais latino-americanos, tendo, anteriormente, desenvolvido carreira no setor financeiro, em bancos de investimentos. Foi condecorada pelo governo brasileiro com a Ordem do Rio Branco, na Embaixada do Brasil em Londres, por suas contribuições ao setor cultural do país sul-americano. Atualmente, faz parte do Comitê de Aquisições da *Tate Latin American*, e desenvolveu um papel semelhante no Centro Pompidou de Paris.

A seguir, são indicados no mapa-múndi – um trabalho que segue em desenvolvimento – algumas das coleções identificadas ao longo desta pesquisa. No próximo capítulo, serão, então, estudadas as trajetórias especificamente de dois dos colecionadores que se destacaram nessa cena traçada até aqui: Patricia Phelps de Cisneros e Eduardo Costantini.

Figura 21 - Coleções de arte latino-americana



Source: World Bank

Fonte: Cartografia desenvolvida pela autora. Para navegar no mapa e visualizar individualmente as coleções pontuadas nele, acessar a versão *Web* disponível em: <https://www.ecocircuitodearte.com/arte-latino-americana>

3. ESTUDO COMPARATIVO DE COLEÇÕES PRIVADAS DE ARTE LATINO-AMERICANA E SUAS DIMENSÕES PÚBLICAS

Na cartografia anteriormente apresentada, Eduardo Costantini e a sua coleção institucionalizada no museu de sua fundação, o *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires* (MALBA/Fundação Costantini), e Patricia Phelps de Cisneros e o seu acervo *Colección*

Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) foram os sujeitos e objetos de estudo selecionados devido à relevância de suas trajetórias individuais e respectivas atuações em projetos institucionais. Além disso, para os fins do estudo comparativo, a formação de suas coleções na esfera privada e o desenvolvimento de suas dimensões públicas apresentam sincronicidade considerando o arco temporal das problemáticas formuladas, e respectivas informações, bibliografias, estão, mesmo que parcialmente, acessíveis e são adequadas para os propósitos da pesquisa.

3.1. METODOLOGIA

Nesta investigação, assumiu-se a arte latino-americana como categoria de coleção, como foi identificado nos capítulos anteriores, e o colecionador e a coleção, como sujeito e objetos deste estudo. Para tanto, o método comparativo se mostrou um caminho coerente nessas condições, pois, segundo Maria Ligia Prado (2005), um olhar mais atento para as comparações e as conexões traz potencialidades e contribui para a reflexão sobre os novos problemas e questões da América Latina.

Como colocam alguns teóricos (GREW, 1980 apud PRADO, 2005), este é um modelo que prescinde da elaboração de estruturas formais e que se apresenta mais como uma forma de pensar o objeto, sendo que alguns passos orientam essa reflexão. Uma vez determinado o objeto, procede-se à escolha “de dois ou mais fenômenos que pareçam, à primeira vista, apresentar certas analogias entre eles, em um ou vários meios sociais diferentes” (PRADO, 2005, p. 17). Assim, da cartografia anteriormente apresentada, foram selecionados Eduardo Costantini e a sua coleção institucionalizada no museu de sua fundação, o MALBA (*Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*), e Patricia Phelps de Cisneros e o seu acervo CPPC (*Colección Patricia Phelps de Cisneros*). Além de todos qualificadores anteriormente apresentados em termos de trajetórias individuais e respectivas atuações em projetos institucionais, do processo da formação dessas coleções privadas e de suas constituições em dimensão pública, leva-se em conta ainda o fato de haver a sincronicidade dos casos – as primeiras aquisições se deram em 1970 e houve a institucionalização das coleções a partir de 1990 –, bem como disponibilidade de informações e bibliografia relativas a ambos, acessíveis e adequadas para os propósitos da pesquisa.

Seguindo no método comparativo, o passo seguinte envolveu “a descrição das curvas de sua evolução [dos casos], constatando as semelhanças e as diferenças e, na medida do possível, a sua explicação à luz da aproximação entre uns e outros” (PRADO, 2005, p. 17). Essas atividades foram desenvolvidas de maneira alinhada à problematização em torno aos

princípios que organizam a hegemonia de um sistema e de circuitos sob a categoria de arte latino-americana, além de ter havido a busca pelo discernimento das influências das coleções e dos colecionadores, exercidas como consagradores da legitimidade de um tipo de bem simbólico e de um modo de apropriação.

Deste modo, foi preciso elaborar uma estrutura de atributos (ou chaves de leitura) aplicáveis a cada um dos casos individualmente e que permitisse essa descrição, aproximação entre eles e potencial explicação, levando tanto à compreensão do fenômeno do colecionismo de arte latino-americana na América Latina, em suas origens comuns nos anos 1970, até suas influências simbólicas e econômicas nas instâncias culturais e de mercado do sistema da arte, exercidas por meio da prática colecionistas e do reconhecimento das coleções no período de 1990-2000. Pela extensão da problemática abordada, interseccionada nos paradoxos do sistema da arte contemporâneo, fez-necessário combinar um conjunto de atributos numa dinâmica interdisciplinar.

Um dos mais importantes pensadores contemporâneos sobre a cultura e a arte latino-americana, Néstor García Canclini, tem trabalhado com essa abordagem, que o autor denomina de “giro transdisciplinar da arte” (e sob o mesmo sentido também utiliza o termo “giro interdisciplinar”). Canclini justifica que se chegou a uma “situação do saber” da arte, em que “não se pode entender o socioeconômico sem o cultural, nem o contrário”, e nessa mesma agenda “passa-se do estudo de culturas locais e nacionais a processos de interculturalidade transnacional” (CANCLINI, 2016, p. 49-51).

Atualmente, os estudos sobre colecionismo são escassos, ainda mais sobre a categoria de arte latino-americana, mesmo que na última década tenha havido avanços importantes em pesquisas verticalizadas sobre coleções. Assim, para a composição dos atributos – tanto para o levantamento quanto para a comparação – dos casos selecionados, partiu-se de uma série de investigações que, com recortes distintos, buscou compreender as coleções de arte nessa abrangência e complexidade.

Uma referência fundamental para essa composição foi o compêndio de parte de trabalhos desenvolvidos por pesquisadores, em particular do Brasil e de Portugal, e apresentados no *II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: histórias e conexões* e no *II Encontro Nacional do Grupo MODOS: histórias da arte em coleções*, publicados em *Histórias da Arte em Coleções*. Nessa publicação, justamente, tomaram-se as coleções como “lugares privilegiados para se pensar as relações entres obras de arte e os vários estratos da sociedade” (MALTA *et al.*, 2016, p. 7), em seus múltiplos confrontos e conexões.

As coleções de arte são tomadas como sintomas de seu tempo, da intenção de seus proprietários, construções e expressões de visões do mundo, auxiliando a formar a cultura visual e material de um determinado grupo social de um certo tempo. Por outro lado, elas igualmente contribuem para a construção de sentido do mundo, atuando na valorização de alguns objetos, manufaturas, artistas, na elaboração da reputação de uma peça, nas qualidades artísticas atribuídas aos objetos, agindo de modo protagonista na consagração da arte no meio social e na formação do mercado de arte, mesmo que o objeto absorvido pela coleção, esteja supostamente fora do circuito econômico. (MALTA *et al.*, 2016, p. 7)

A então “descrição das curvas de evolução” prevista no método comparativo aqui aplicado a cada colecionador e coleção foi desenvolvida como uma “saga⁵² condensada de forma crítica” (MALTA *et al.*, 2016, p. 11), a exemplo da discussão da investigadora Maria de Fátima Morethy Couto sobre Assis Chateaubriand, suas relações com o meio artístico e seu papel enquanto agente cultural. Dessa “submersão na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada” (BOURDIEU, 2008, p. 15), buscou-se traçar o contexto do qual emergiu a prática colecionista de Patricia Cisneros e Eduardo Costantini com ênfase nos elementos, eventos e relações que demonstravam as formas de capital detidas por esses agentes – econômico, cultural e social – transmitidas no processo de formação e legitimação de suas coleções, contribuindo para sua conversão em capital simbólico (BOURDIEU, 1986) e constituindo “pequenos eventos históricos” reconhecidos e valorizados na dinâmica contemporânea da arte:

Os colecionadores têm igualmente um papel ativo na criação desses pequenos eventos não somente através das fundações que os mais ricos entre eles estabelecem, mas também através dos empréstimos de obras em vista de exposições nos lugares de legitimação. Os depósitos ou doações de obras que alguns fazem a instituições são outros exemplos de sua capacidade de contribuir para a legitimação artística do trabalho de um artista. Cada um dos “pequenos eventos” assim produzidos oferece um certificado tangível credenciando a qualidade de um trabalho artístico. (MOUREAU, 2017, p. 441)

Nessa espécie de “saga” de “pequenos eventos históricos” que gradualmente trazem um nome de um artista ou uma obra para a história e o circuito da arte, a “biografia das coisas” (da coleção) (APPADURAI, 1986) e a biografia do colecionador se mesclam. Isso acontece porque,

⁵² A palavra saga é empregada em diferentes usos, como para uma narração semelhante a uma epopeia que se estende ao conhecimento de várias gerações e que se encontra dividida em episódios, atos ou volumes (a epopeia é um subgênero épico que narra as ações importantes de um herói que tenha sido digno de manter-se na memória de seu povo); também se refere ao gênero literário que prevaleceu na literatura medieval escandinava. Atualmente, é muito empregado em relação a narrações, principalmente do gênero novelesco, vinculados por um argumento comum e central.

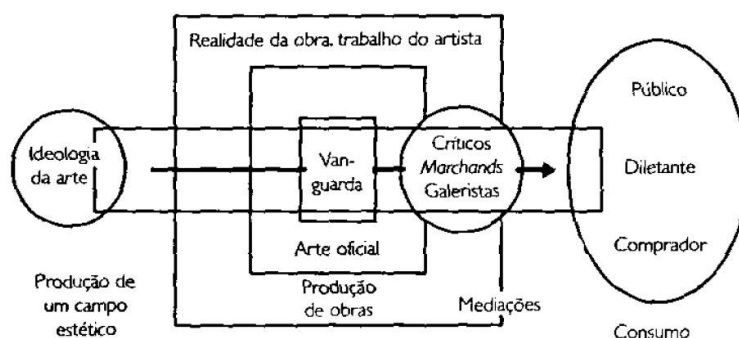
por um lado, pode-se crer “no poder de transferência de sua personalidade para os objetos com que convive, particularmente aqueles cuja subjetividade faz parte de sua natureza, os objetos artísticos” (MALTA et al., 2016); por outro, o colecionar, como uma reação cultural aos detalhes biográficos dessas “coisas”, revela um “emaranhado de julgamentos estéticos, históricos e mesmo políticos, de convicções e valores que moldam as nossas atitudes quanto a objetos designados como ‘arte’” (KOPYTOFF, 1986, p. 93).

Nessa lógica de construção dos fatos, destaca-se a busca pelo ponto de partida, de constituição da gênese da coleção, como a desenvolvida pelo pesquisador Emerson Dionísio de Oliveira (2016) sobre o casal de colecionadores Dulce e João Figueiredo e a obra *Dispneia parafernália* (1981), de Jorge Guinle, peça primordial da coleção em questão. Nos casos de Cisneros e Costantini, a busca por esse “articulador da coleção” orientou o estudo aos anos 1970, momento em que ocorreram as primeiras compras, com desdobramentos em aquisições subsequentes e estabelecimentos de conexões num movimento de inserção dos empresários também no universo de colecionadores e da arte.

Composta a primeira parte de atributos das jornadas dos colecionadores em capitais aportados, primeira aquisição e desdobramentos para constituição de uma coleção, identificou-se uma segunda parte de atributos de legitimação, de resultados e impactos, que remete aos anos 1990 e 2000. Estando os colecionadores imersos nesse sistema contemporâneo, foram considerados dois aspectos fundamentais para a compreensão de sua atuação e estratégias institucionais: a trama de relações estabelecidas e a coleção constituída. Isso se dá porque, segundo Anne Cauquelin (CAUQUELIN, 2005), “a realidade da arte contemporânea se constrói fora das próprias obras, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (Fig. 22, Esquema 2), o que resulta numa divisão das obras não entre academismo e vanguarda, mas as que estão ou não incluídas nesse circuito, daí a importância de se identificar quais circuitos esses colecionadores, também agentes de comunicação de signos, constituem e dos quais são constituintes. Neste ponto, foi utilizado, como apoio analítico e aproximação dos casos, o recurso da ferramenta *web Flourish* para a construção de um gráfico de redes, um diagrama a partir de pontos de contato, ligações e orientações de forças (*node-link diagram*):

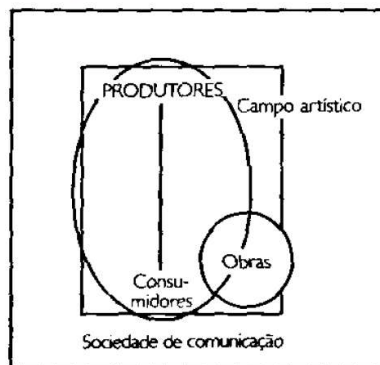
Figura 22 - Regimes da arte - moderna e contemporânea

Arte moderna ou o regime de consumo



Esquema 1. A arte é um campo específico, com atores individuais. Uma linha atravessa o esquema, da produção ao consumo, percorrendo o caminho dos atores-mediadores.

A arte contemporânea ou o regime da comunicação



Esquema 2. O esquema é circular. Entre os produtores estão todos os agentes da comunicação de signos.

Fonte: CAUQUELIN, 2005, p. 84.

Trabalhando a perspectiva da coleção como conjunto, por seu caráter polissêmico, ela pode se transformar em referência para outros campos de estudos como um modo particular de representar (TURAZZI, 2016) culturas e identidades a partir das produções artísticas nela reunidas e também como construção de uma narrativa entre a sua instância privada e os juízos públicos, projetando um discurso histórico sobre a arte produzida (SIQUEIRA, 2016) no e a partir de um determinado país ou região. Sob a visão sistêmica de um circuito de comunicação proposto por Cauquelin, “o continente prevalece sobre os conteúdos” e, portanto, no contemporâneo, em última instância “é a exposição” que carrega a significação “isto é arte”, e não as obras (CAUQUELIN, 2005, p. 79). Por analogia, o colecionador e o curador também carregam a significação “isto é uma coleção de arte” por meio das curadorias das coleções, que nos casos aqui trabalhados recebem a etiqueta de “arte latino-americana”, construindo

narrativas na sua respectiva história. Assim, optou-se por analisar os atributos das coleções com base em alguns projetos curatoriais dedicados aos acervos aqui abordados que se tornaram espaço de referência identitária, construção de narrativa e meio de comunicação, cujas possibilidades oferecidas são tão extensas quanto a sua dimensão cultural (GONÇALVES, 2004).

Assim, os atributos escolhidos para pensar os objetos e os sujeitos comparativamente focaram duas dimensões: na primeira, a trajetória do colecionador calcada em seus capitais aportados e na gênese da coleção e seus desdobramentos; na segunda, do colecionador já inserido no sistema da arte contemporânea e engajado na prática colecionista – de conservação, recorte e significação e nos processos de legitimação e institucionalização dessa coleção – foram identificadas e analisadas a trama de relações num circuito de comunicação da arte e a coleção como referência, narrativa e mídia das exposições e respectivos projetos curatoriais.

A seguir, são apresentados os casos com os respectivos levantamentos de informações em “sagas individuais condensadas” de forma crítica, as quais são comparadas com base na estrutura de atributos de análise proposta.

3.2. PATRICIA PHELPS DE CISNEROS E A CPPC

Patricia Phelps Parker (1947-) nasceu em Caracas, na Venezuela, filha de Miriam Louise Parker e William Walter Phelps. Sua família foi a fundadora da primeira estação de rádio do país, um empreendimento iniciado por seu avô, William H. Phelps Jr., e seu bisavô, William H. Phelps Sr., em 1953, a *Radio Caracas Televisión Internacional* (RCTV Internacional). Sua mãe e seu avô tinham origens nos EUA, onde as relações de amizade com a família Rockefeller teriam sido estabelecidas já nessas gerações anteriores.

Com formação em excelentes escolas de Caracas, em 1969 Patricia Phelps Parker graduou-se na *Wheaton College*, em Massachusetts, nos Estados Unidos, recebendo o bacharelado em Filosofia. Seus estudos se voltaram principalmente à Filosofia da Educação, tendo como principal referência as teorias de Alfred North Whitehead⁵³. Foi fundadora e diretora do departamento de idiomas da *Universidad Simón Bolívar*, instituição pública

⁵³ Alfred North Whitehead (1861-1947), filósofo, lógico e matemático britânico, foi fundador da escola filosófica conhecida como a “filosofia do processo”, aplicada a vários campos da ciência, como na ecologia, teologia, pedagogia, física, biologia, economia e psicologia; identifica a realidade metafísica em meio à mudança e ao dinamismo, debruçando-se no mundo real e nos referenciais cuja realidade pode ser compreendida e explicada.

venezuelana. Nos anos 1970, tornou-se Patricia Phelps de Cisneros (ou Patty Cisneros como é normalmente chamada) após casar-se com Gustavo Cisneros (1945-).

Cisneros é um sobrenome reconhecido da elite venezuelana, em destaque muito antes da ascensão dos “*boliburgueses*”⁵⁴ no governo de Hugo Chávez. Trata-se de uma família das mais ricas do país, dona de um conglomerado de empresas nos setores de bebidas, comunicações, turismo e entretenimento. Foram eles os responsáveis por introduzir a *Pepsi* na Venezuela nos anos de 1940, até então apenas distribuída nos Estados Unidos e em Cuba e, posteriormente, levaram também a Coca-Cola, marcas normalmente exibidas como ícones de “triumfos” e com “orgulho” quando da sua instalação em países na América Latina (GALEANO, 1980, p. 277). Aos Cisneros pertence a *Venevisión*, principal rede de televisão aberta do país, que veio a integrar a *Cisneros Media*, compondo um dos maiores conglomerados de comunicação latino-americanos (MORAES, 2011) (no contexto político da Venezuela, é considerada uma instituição de oposição ao governo de Hugo Chávez, o que é negado pela família).

Gustavo Cisneros, que tem ascendência cubana e formação superior nos Estados Unidos, ampliou consideravelmente o capital que havia herdado ao prematuramente assumir os negócios da família aos 25 anos de idade; nos anos 1980 já constava na relação dos mais ricos do mundo elaborada pela revista *Forbes*. Caracterizado como um “empresário transatlântico” e “interamericano”, estabeleceu estreitas relações comerciais e culturais com a Espanha e com as Américas ibérica e inglesa, o que faria parte de sua visão de “um continente americano unido com Espanha e Portugal” por meio de um processo de desenvolvimento empresarial (BACHELET, 2004)⁵⁵.

Essas duas histórias convergiram em 1970 na formação do casal Patty e Gustavo Cisneros, quando também se firmou uma sociedade que se mostrou exitosa na trajetória do empresário. O que não quer dizer que a futura colecionadora tenha assumido um papel-padrão de mulher que acompanha o marido empreendedor, muito pelo contrário: as biografias dessas personalidades apontam que os interesses e os projetos individuais e conjuntos os enriqueceram mutuamente, sob uma missão comum de contribuição direta em setores que vão desde a educação até a preservação da cultura (BACHELET, 2004). A Patty Cisneros caberia os temas

⁵⁴ A expressão “*boliburguesía*” foi cunhada pelo jornalista e escritor venezuelano Juan Carlos Zapata, em 2005, combinando dois termos de sentidos antagônicos – bolivariano e burguês. Refere-se a grupos de empresários e funcionários públicos vinculados ao governo do ex-presidente da Venezuela, Hugo Chávez, principalmente dos que colaboraram com o governo nos dias da greve do petróleo, fizeram fortuna e possuem grande influência política (ES GLOBAL, 2020).

⁵⁵ A biografia *Gustavo Cisneros, um empresário global*, escrita por Pablo Bachelet, teria sido feita sob encomenda do próprio biografado, tendo sido lançada em 2004.

da cultura e as iniciativas colecionistas e a Gustavo, os negócios, ainda que em entrevistas e publicações essas funções pareçam se misturar em certa medida. De toda forma, é Patty Cisneros quem narra a gênese das várias coleções que foram constituídas.

Figura 23 — O casal Cisneros junto a personalidades internacionais



Legenda: à esqu., Gustavo e Patricia Cisneros na residência do líder africano e mundial Nelson Mandela, presidente da África do Sul de 1994 a 1999, em Johannesburgo (1999). À dir., David Rockefeller, Gustavo Cisneros, Bill Clinton, presidente de Estados Unidos entre 1993 e 2001, Patricia Cisneros e Bill Rhodes, presidente do Citibank. (ano não identificado, mas provavelmente entre 1993 e 2001). Imagens do livro *Los Cisneros*, reproduzidas no site da Fundação Cisneros, Fonte: FUNDACIÓN CISNEROS, 2015.

Muitas são as inspirações referenciadas por Patty Cisneros para ter adentrado o mundo do colecionismo, desde as primeiras viagens do casal e visitas a ateliês de artistas, o prazer do olhar e de rodear-se de coisas belas, a expedição ornitológica à Venezuela e a catalogação de espécies de aves sul-americanas realizadas pelo bisavô até o seu reconhecimento como colecionadora. De toda forma, Cisneros reforça que mesmo quando coleciona o que é mais contemporâneo ou apoia jovens artistas em programas de residências parte de uma perspectiva da origem, da trajetória artística e da história que está sendo construída (CISNEROS, 1997).

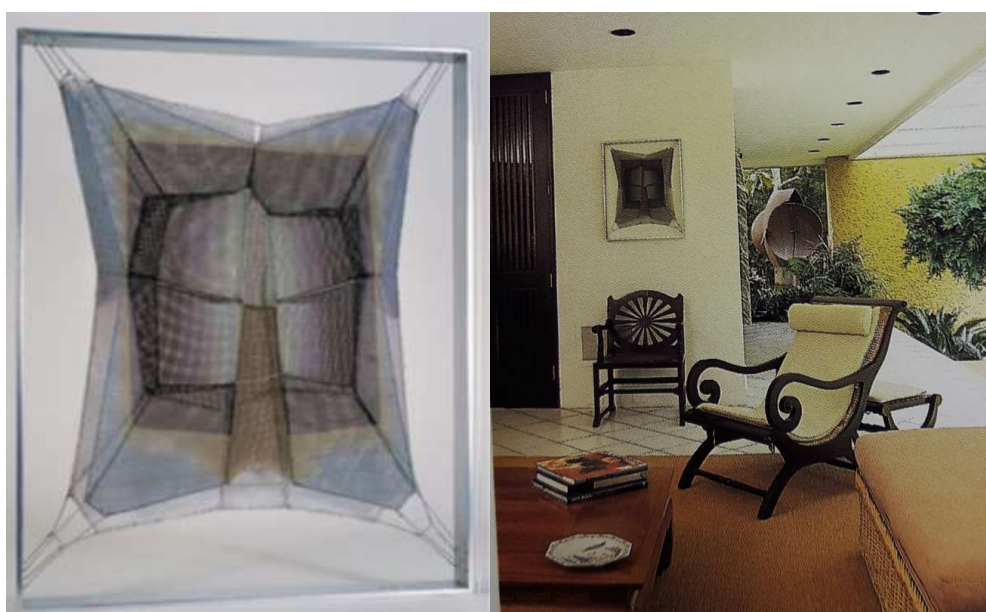
Figura 24 – William H. Phelps, bisavô de Patty Cisneros



Legenda: à esqu., William H. Phelps em seus estudos e catalogações de aves; à dir., imagem de pássaros com as etiquetas de catalogação. Fonte: CISNEROS, 2011

Pode-se notar essa visão já na escolha daquela que menciona como a primeira obra adquirida, *Tiritaña* (1973), do artista espanhol Manuel Rivera (1927-1995), membro fundador do grupo *El Paso* e um dos expoentes do Informalismo. Quando Cisneros adquiriu tal obra nos anos de 1970, essa era dotada de caráter experimental e ilustrava o triunfo de uma ruptura com os valores e princípios tradicionais da pintura. À época, o artista ainda estava vivo e a pintura integrava-se a uma produção recente; porém, desde os anos 1950, Rivera havia adquirido um significativo reconhecimento no circuito internacional da arte, tendo participado da Bienal de São Paulo (1957) e da Bienal de Veneza (1958), por exemplo.

Figura 25 - Primeira obra adquirida - Coleção Cisneros



Legenda: À esq.: Manuel Rivera, *Tiritaña* (1973). Fonte: CISNEROS, 2011. À dir.: vista do interior da residência de Patricia Cisneros. Fonte: CISNEROS, 1997.

Observa-se, assim, que a coleção não nasceu latino-americana; tal direcionamento foi se construindo com base em estudos e contatos com especialistas do campo da arte, e Cisneros diz também ter tido a influência da própria realidade venezuelana dos anos 1950 e 1960. Por um lado, destaca desse período o cenário de modernidade, produto da riqueza gerada pela atividade petrolífera, que em termos urbanísticos ficou marcada pela arquitetura da capital Caracas, como a Cidade Universitária, projetada pelo arquiteto Carlos Raúl Villanueva, declarada Patrimônio Monumental da Humanidade, a Villa Planchará, casa projetada pelo arquiteto italiano Gio Ponti e o *Parque del Este*, assinado pelo paisagista brasileiro Roberto Burle-Marx (CISNEROS, 2011). Por outro lado, no campo da arte, sobressaíam-se o construtivismo e o cinetismo, o que na coleção de Cisneros resultou na aquisição de um

primeiro conjunto de obras de artista venezuelanos como Jesús Soto, Alejandro Otero, Gego, Nedo, Carlos Cruz-Díez e Victor Valera entre outros.

Além disso, mencionando novamente as viagens que fazia, Cisneros diz ter observado a pouca (ou nenhuma) presença, nos países e espaços culturais que visitava, da arte latino-americana e, quando esta estava representada, era sempre pelo viés do folclórico, do mágico e do realismo fantástico, o que a levava a vislumbrar um *status* mais “universal” para essa produção artística. Portanto, quando Cisneros explicitou que a “história” era um dos critérios de escolha das obras e artistas, é possível inferir que o seu sentido reside não apenas em algo que “resistiu ao teste do tempo”, mas também em ideologias “de ponta” e “avançadas”, de uma “modernidade” e do “novo” e que justamente desafiam uma tradição artística. (ALTSHULER, 2010, p. 68), visões estas explicitadas pela colecionadora ao comentar sobre a obra do artista uruguaio Gonzalo Fonseca, a essa altura, presente na coleção:

Por eso me gustaría hablarles hoy de la universalidad de nuestro arte. Que es “natural”, es “espontánea”, porque en ella las apariencias y los materiales indubitavelmente “latinoamericanos”, pueden coexistir perfectamente con códigos modernos y constructivos, como en la obra de Gonzalo Fonseca. (CISNEROS, 1997, p. 14)

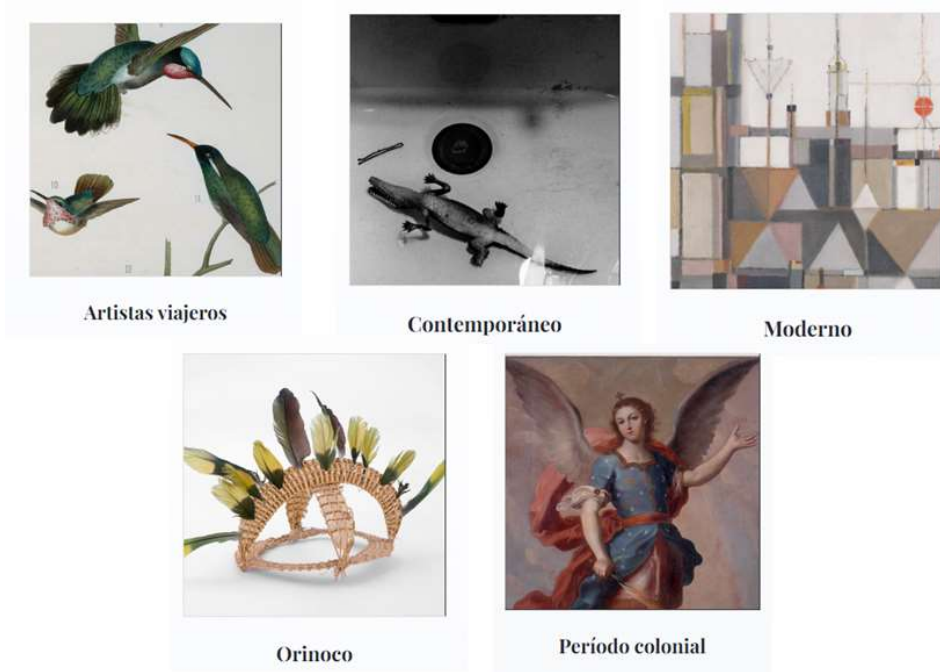
Cisneros constantemente faz críticas às banalizações cometidas no mundo da arte, tanto as reduções a estereótipos quando se trata da produção da região da América Latina, como de uma prática colecionista dissociada de uma responsabilidade intelectual e sociocultural. Em conferência de 1997, em que foi convidada a apresentar suas ideias sobre o colecionismo a partir de sua própria coleção, justamente destacou que mostrar as obras que a integravam não seria um mero entretenimento (ou um “passeio” em seus próprios termos), tampouco essas obras seriam produtos expostos nas prateleiras de “corredores do supermercado de arte”, mas respostas de uma tendência e de uma estética:

No quería simplemente “pasearlos” por la colección como por los corredores de un supermercado de arte; preferí hacer una selección de obras relacionadas entre sí y con las ideas que quiero hacerles llegar. Son obras que responden a una tendencia marcada de mi estética personal. (CISNEROS, 1997, p. 3)

E que ideias, tendência e estética pessoal seriam essas, além das já mencionadas? A coleção que Cisneros estabeleceu ao longo de cinco décadas se divide em cinco áreas principais: abstração geométrica modernista da América Latina (moderno); obras de arte e documentação de artistas viajantes que exploraram a América Latina e o Caribe durante os séculos XVII, XVIII e XIX (artistas viajantes); objetos etnográficos e documentação de doze tribos indígenas da bacia do rio Orinoco, no estado do Amazonas, na Venezuela (Orinoco); cultura material da

era colonial da América Latina (período colonial) e arte contemporânea da América Latina (contemporâneo). Tal acervo se edifica sobre a missão de “valorização da diversidade, distinção e alcance da arte da América Latina e promoção do conhecimento das culturas materiais do mundo ibero-americano que abrange 500 anos de atividades artísticas na região” (CPPC, 2022a, on-line). Desse modo, apesar dos princípios modernizantes e universalistas que orientam parte da coleção pela qual geralmente Patricia Cisneros é referenciada – dos abstratos, concretos, construtivos e contemporâneo latino-americanos –, esta é apenas uma parte da narrativa mais ambiciosa de cobertura de 500 anos de história.

Figura 26 – As cinco coleções que compõem a CPPC



Fonte: CPPC, 2022b.

O capítulo referente à Orinoco, por exemplo, em 2002, compreendia 2 mil objetos etnográficos provenientes de doze sociedades distintas e um vasto arquivo de 300 mil fotografias de exploração do sul da Venezuela. Acumulados como frutos de muitas viagens à selva amazônica, nesse lugar de retiro e compartilhamento da família Cisneros com amigos próximos, houve a participação do ex-presidente George Bush e do ator Michael Douglas em pescarias esportivas junto a Gustavo Cisneros com acampamento – *lodges* – próximo ao rio Orinoco. Houve também sobrevoos “memoráveis” com um amigo banqueiro na região de assentamento Yanomami, com direito a pernoite em “*shabonos*”, casa tradicional da etnia, e até troca de presentes entre os líderes da comunidade, sem contar, ainda, a descida em helicóptero para conhecer os mais de 350 metros de profundidade da gigantesca caverna *Sarisariñama*, na

companhia do casal Peggy e David Rockefeller. Além dessas, muitas outras personalidades acompanharam os Cisneros em suas incursões pelas florestas.

Figura 27 - Patty e Gustavo Cisneros, Expedição a *Gran Sabana*, 1988, Salto Para, Estado Bolívar, Venezuela



Fonte: CISNEROS, 2011.

Estariam todos em busca da mítica cidade de Eldorado⁵⁶? De toda forma, consta que Patty e Gustavo Cisneros lamentam as graves consequências dos contatos das “etnias amazônicas” com a “civilização”, e Patty foi homenageada com o prêmio cultural Leão de Ouro de São Marcos pela mostra desses objetos na Alemanha, em 2000. Outros 400 anos de história estão cobertos pela fazenda *Carabobo*, adquirida em 1998. Trata-se de um lugar onde natureza, história e arte colonial se encontram e remetem às antigas produções cafeeiras e aos movimentos de independência, quando, diz a lenda, até Simón Bolívar teria pernoitado na propriedade a caminho da Batalha de Carabobo (1821) (BACHELET, 2004).

Como parte da evolução colecionista, nos anos 1980, Patricia Cisneros passou a atuar em várias comissões no MoMA de Nova York, sendo que desde 1992 passou a fazer parte do conselho administrativo do museu, ao qual permanece ligada até hoje. Em 1991, os Cisneros

⁵⁶ A origem do mito de Eldorado remonta a 1531-1532, quando o conquistador Diego de Ordaz foi informado sobre a existência do País de Meta, que seria rico em ouro e pedras preciosas. Sua localização (entre o Peru e a Colômbia) foi influenciada pela cultura pré-colombiana Chibcha – também denominada de Muisca. Logo depois, em 1534, Luiz de Daza encontrou no Equador um índio chamado Mosquete (ou Muiziquitá), que se dirigia ao rei de Quito para solicitar ajuda na guerra contra os Chibcha. Ao descrever o seu país, referiu-se pela primeira vez ao cacique que se banhava com ouro em uma lagoa. Sebastião de Becalcázar (ou Benalcázar), o fundador de Quito, foi um dos iniciadores da busca ao mítico personagem. Para diferenciar tal local de outras províncias espanholas, Becalcázar denominou-o de Província del Dorado em 1534. O primeiro relato impresso sobre o Eldorado foi de Gonçalo de Oviedo, de 1541 (*História general y natural de las Índias*). Segundo esse cronista, um príncipe indígena diariamente se cobria com uma espécie de resina, sobre a qual era aplicado ouro em pó por toda a extensão de seu corpo (LANGER, 1997).

foram os principais patrocinadores da exposição do artista brasileiro Roberto Burle-Marx no MoMA e, em 1992, estavam entre os principais financiadores da mostra sobre a arte da América Latina realizada pelo museu por ocasião dos 500 anos da “descoberta” da América. Ainda nessa década, foi institucionalizada a empreitada no campo do colecionismo de arte com a fundação da *Colección Patricia Phelps de Cisneros* (CPPC), com sede em Nova York e em Caracas, o que se somou às atividades já desenvolvidas nas áreas da cultura e da educação desde a década de 1970, quando foi criada a *Fundación Cisneros*.

A colecionadora recorrentemente afirma não almejar ter um espaço próprio para sua coleção, de modo que foi estabelecendo conexões que em anos seguintes poderiam ser reconhecidas como “*una red de museos del sur*” (PULIDO, 2012, on-line), ao mesmo tempo que alimentava o seu sonho de “*que Oiticica estuviera al lado de Mondrian*” (ACHIAGA, 2016, on-line). Desde 1999, buscou outras formas de reconhecimento e meios de tornar sua coleção acessível; para tanto, houve o trânsito intenso das obras nas mais importantes instituições internacionais por meio de empréstimos e doações, integrando-as ao acervo permanente dos museus ou por meio de comodato⁵⁷ e apresentando-as em exposições itinerantes. Além disso, nessa relação com museus, havia uma outra atividade que se desenvolvia em torno às obras da coleção: a pesquisa, como comenta a própria colecionadora sobre um conjunto de 50 obras enviadas para estudo por Mari Carmen Ramírez, então curadora de arte latino-americana do *Jack S. Blanton Museum* da Universidade do Texas:

Entonces, a raíz de ese diagnóstico he venido trabajando muy de cerca con Mari Carmen Ramírez, quien es la curadora de arte latinoamericano del Jack S. Blanton Museum de la Universidad de Texas en Austin. Hemos hecho un corte de nuestra colección, básicamente en el corpus de la abstracción venezolana, de unas 50 obras, y lo hemos enviado para que alrededor de esa selección puedan organizar programas de estudio. Hemos enviado obras de Los Disidentes, de Soto, Otero, Cruz Díez, Gego, Valera, Carreño, Floris, así como una serie de piezas europeas y norteamericanas que dialogan con ellas magníficamente. Una de nuestras intenciones es introducir ese virus benéfico, allí donde no lo esperan, para que se vaya integrando al canon de estudios y a las reflexiones sobre la modernidad, que deberán entonces incluir nuestra muy específica y distinta modernidad. (BIRBRAGHER, 2000, on-line)

Em 2001, pela primeira vez, houve uma exposição da coleção Cisneros no Brasil, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo sob o título *Paralelos. Arte Brasileira da segunda metade do século XX em contexto*. No respectivo catálogo, Ariel Jiménez, curador-

⁵⁷ O comodato é o empréstimo gratuito de coisas não fungíveis. Fungíveis são os bens que podem ser substituídos por outro da mesma espécie, qualidade ou quantidade, a exemplo do dinheiro e de mercadorias em geral. Assim, no comodato há o empréstimo de algo que não pode ser substituído por outro da mesma espécie e qualidade, caso de imóveis, veículos ou arte, por exemplo.

chefe do acervo no período de 1997-2011, fez uma retrospectiva da formação da coleção em que destacava a importância do curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff para o estabelecimento do “núcleo brasileiro”, “essencialmente abstrato” (MAM, 2002, p. 60) – Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Geraldo de Barros, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Mira Schendel e Willys de Castro compunham grande parte da exposição.

Pelos textos apresentados no catálogo, pode-se observar que a estratégia de legitimação e reconhecimento da coleção estava ligada também ao investimento em publicações, traduções de textos críticos e em uma já longínqua parceria com o MoMA. Paulo Herkenhoff, em texto que reproduz a conversa com Patty Cisneros, comenta sobre o apoio à tradução para o inglês de uma antologia da crítica de arte latino-americana, em especial dos textos de Mário Pedrosa, que abarcavam importantes discussões em torno dos concretistas e neoconcretistas (MAM, 2002, p. 159). Pedrosa foi um dos principais articuladores teóricos desses movimentos, tendo acompanhado de perto a formação dos grupos Ruptura (São Paulo) e Frente (Rio Janeiro). O crítico, então como um total convertido à arte moderna e à sua forma mais radical, a arte abstrata, privilegiava, por exemplo, a “contenção geometrizar” de Volpi (ARANTES, 2004, p. 57).

E foi justo a obra desse artista, Volpi, a estar estampada na capa do caderno de arte e cultura do *The New York Times*, na edição de 17 de agosto de 2001. Com ela, destacava-se a exposição *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, no *Fogg Art Museum*, em Cambridge, que “mudaria radicalmente qualquer percepção sobre a América Latina como uma estagnada Modernista”, nas palavras da jornalista de arte Grace Glueck (GLUECK, 2001, on-line). Uma observação a ser feita sobre esse projeto abstrato da coleção é que, mesmo utilizando nos títulos de suas exposições o termo “arte latino-americana”, não parecia haver uma preocupação com a representatividade dos países da região. Por exemplo, não há referências nos textos sobre a presença de obras de artistas mexicanos, provavelmente porque estes, até então, justamente se destacavam no circuito dos “grandes centros”, mas mais pelos seus expoentes modernistas.

Em 2004, logo após a iniciativa de expansão do MoMA e de discussão sobre sua coleção permanente, Patty Cisneros realizou uma primeira doação ao museu – lembrando que já atuava como membro do seu Conselho – composta por nove obras, dentre elas dos artistas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Mira Schendel. Em 2007, apresentou no *Blanton Museum The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art*, composta por 125 trabalhos de 40 artistas que expressavam visualmente o caráter cosmopolita de algumas cidades da América do Sul e “um

dos mais fascinantes movimentos artísticos do último século” (BLANTON MUSEUM OF ART, 2007).

Em 2011, a CPPC estabeleceu um acordo de colaboração com o *Museo Reina Sofía*. Primeiramente foi realizado um simpósio internacional sob o título *Repensar los modernismos latinoamericanos: flujos y desbordamientos*, que contou com a participação de curadores, historiadores e críticos como Mónica Amor, Andrea Giunta, Guy Brett, Lisette Lagnado, Cristiana Freire, entre outros. Posteriormente, foi ainda organizada a exposição *La invención concreta - Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC)*, a sua primeira grande exposição no continente europeu, centrada no desenvolvimento da abstração geométrica na América Latina do período de 1930 a 1970, sob a curadoria de Manuel Borja-Villel, diretor do *Museo Reina Sofía*, e Gabriel Pérez-Barreiro, então diretor da CPPC, ocasião a partir da qual algumas obras ficaram em comodato na instituição. Tal mostra tinha como enfoque a ideia de que os artistas sul-americanos assumiram essa arte “como linguagem de um futuro cosmopolita e progressista das cidades modernas de Montevideú, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro e Caracas” (MUSEO REINA SOFIA, 2013).

Patty Cisneros não estava, portanto, equivocada quando afirmou em 2012 que “*esta es la década de Latinoamérica*” (PULIDO, 2012, on-line). No âmbito cultural, houve uma série de exposições, lances-records para os artistas modernos da região e um aquecimento do mercado da arte na categoria *latino-americana* que se refletia na produção abstrata da região. A essa altura, a colecionadora já dava por cumprida a missão de introduzir o conceito da abstração latino-americana no mundo (ACHIAGA, 2016), coroada com recorde em 2013: Patty Cisneros arrematou a obra de Lygia Clark, *Contra Relevô* (Objeto Nº 7), de 1959, por US\$ 2,225 milhões, no extinto leilão de arte latino-americana promovido em Nova York pela Phillips. O trabalho é do mesmo ano em que a artista participou do Manifesto Neoconcreto, no qual os participantes declaravam não constituir um grupo nem estarem ligados por princípios dogmáticos (GULLAR, 1959). Assim, além dos altos valores financeiros atingidos por *Contra Relevô*, é fundamental lembrar que essa obra integrou toda uma trajetória da artista que a concebeu, bem como de seu longo processo de pesquisa, aspectos abordados por Mário Pedrosa em seu texto de 1960, “Significação de Lygia Clark”:

A descoberta de Lygia Clark tem outra profundidade, e, por ser descoberta, decorreu de longo processo de pesquisas da própria artista. [...] desde quando arrebitou a moldura do quadro, passou a integrá-la no retângulo e, depois com as superfícies moduladas, arrebitou a noção mesma do quadro, e passou a construir planos justapostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra relevos e aos atuais casulos, em que um plano básico de superfície

permite que sobre ele se ergam desdobramentos planimétricos e variações espaciais [...]. (PEDROSA, 1960)

Figura 28 - Lygia Clark, *Contra Relevo* (Objeto Nº 7), 1959, acrílica sobre madeira compensada, 55.5 x 55.5 x 4.5 cm



Fonte: imagem reproduzida na página de resultados do leilão da PHILLIPS, 2013

Tal destaque é algo um tanto incomum na trajetória de Cisneros, que já participava de leilões, mas sob aparições discretas e menos referenciadas nas notícias. Porém, o sucesso mercadológico das obras do abstracionismo estava sendo também chancelado por Axel Stein, então responsável pelo Departamento de Arte Latino-americana da Sotheby's. Em um artigo de 2013, publicado na plataforma *online* especializada no mercado de arte, *Artsy*, *Arte latino-americana: uma nova força na cena da arte Moderna e Contemporânea*, Stein enfatizou a abertura do mercado para a arte da região, particularmente para as artes abstrata e cinética que, em sua opinião, “eram como a música, uma linguagem universal” (ART PRIVEE, 2013, *online*).

Um ano depois de sua aquisição, em 2014, *Contra Relevo* fez parte de duas exposições. A primeira foi *Radical Geometry: Modern Art of South America from Patricia Phelps de Cisneros Collection*, na *Royal Academy of Arts* de Londres, e sobre a qual a colecionadora comentou em entrevista concedida ao *Financial Times*: “Não é possível ver a exposição [*Radical Geometry*] sem que se rompa com todos os estereótipos folclóricos prévios sobre a América Latina; não há uma só banana que a integra”, ao passo que o seu curador Gabriel Pérez-Barreiro acrescentou: “o entusiasmo e a energia do Novo Mundo estão tangibilizados nesses trabalhos” (FINANCIAL TIMES, 2014, *online*); a segunda exposição da obra naquele ano se

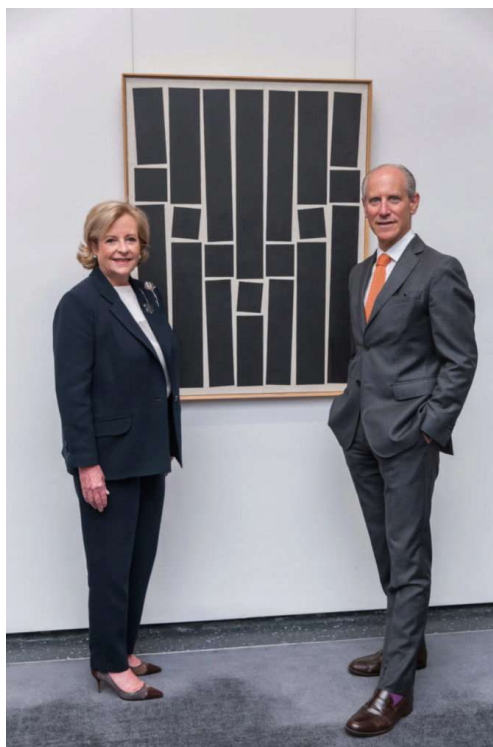
deu no MoMA, que organizou uma retrospectiva da artista sob o título *Lygia Clark: The Abandonment of Art – 1948-1988*.

Em 2016, uma nova doação ao MoMA, que compreendia 102 pinturas e esculturas, somava-se a outros 40 trabalhos já anteriormente doados pela colecionadora ao longo de sua relação com a instituição. Ademais, a ação teve outros desdobramentos, como a criação do *Cisneros Institute*, vinculado diretamente ao museu, com o objetivo de promover pesquisas curatoriais e realizar conferências anuais, tudo com foco na arte da América Latina. Com isso, segundo o diretor do museu, Glenn D. Lowry, o acervo passaria a contar com seis mil obras de artistas latino-americanos e se tornaria “um centro de investigação líder no seu campo, contribuindo para construir a história da arte latino-americana em um contexto global” (ARTEINFORMADO, 2016, on-line).

Além disso, parte das obras doadas já integrava um estudo inédito, resultado da parceria entre a CPPC, o *Getty Conservation Institute* e o *Getty Research Institute*. Foram três anos de exploração de 30 peças de arte concreta e neoconcreta em torno de seus aspectos técnicos, tais como materiais, tipos de pintura, orientação e modo de construção das linhas. Dentre as obras estudadas, estavam Willys de Castro, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Lygia Clark e Raúl Lozza. Os primeiros resultados técnicos sobre os trabalhos dos artistas abstratos que atuaram na Argentina e no Brasil nas décadas de 1940 e 1950 foram apresentados em 2017 na exposição *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, em *The J. Paul Getty Museum*.

Ainda em 2016, a 35ª edição da *ARCOMadrid* contou com uma programação voltada para as trocas entre Europa e América Latina, contando com a participação de 50 galerias de uma dezena de países dessa região. Também marcaram as atividades os encontros entre profissionais e o *Fórum de Coleccionismo*, que contou com apresentações do diretor do MoMA, Glenn Lowry, e de Patricia Phelps de Cisneros, apontada pela organização como uma das mais influentes colecionadoras da atualidade (E-FLUX, 2016). A tão estreita relação estabelecida por Patricia com a Espanha fez também com que fosse agraciada em 2017 com o *Premio al Mecenaz Iberoamericano 2017*, concedido pela *Fundación Callia* (FUNDACIÓN CALLIA, [s.d.]).

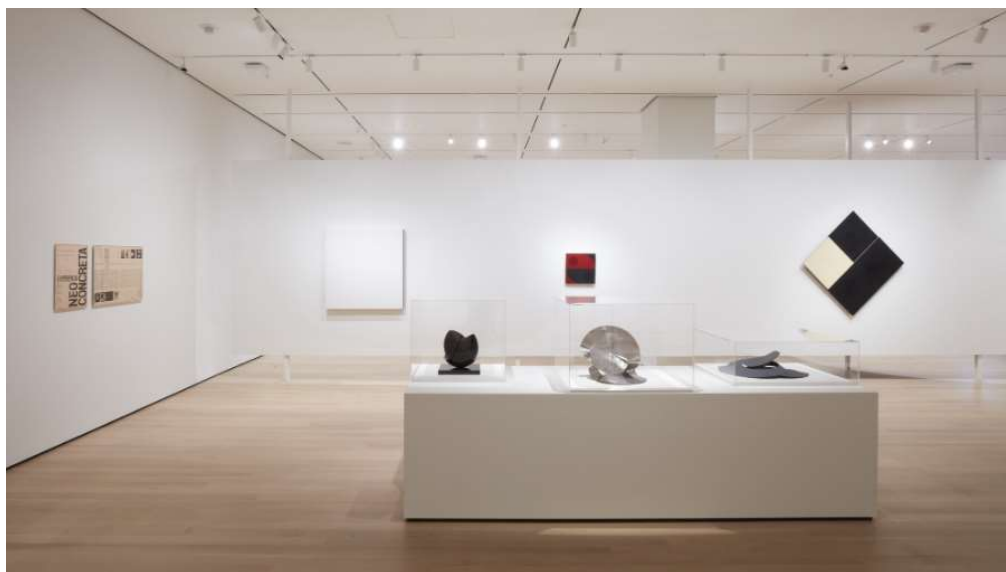
Figura 29 - Patricia Phelps com Glenn D. Lowry, diretor do MoMA (2017), ao lado de "Painting 9", de Hélio Oiticica (1959)



Fonte: Reprodução de imagem em matéria online de REVIRIEGO, 2017

Em 2018, a CPPC realizou uma de suas maiores doações, dessa vez distribuída entre seis importantes museus da América do Sul, Estados Unidos e Europa: MoMA NY, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, *Museo de Arte de Lima* (MALI), *Bronx Museum of the Arts* e *Blanton Museum of Art*. Foram 202 obras de sua coleção de arte contemporânea latino-americana doadas para a promoção “de um maior reconhecimento da diversidade, sofisticação e variedade da arte provinda da América Latina” (CRUBELATTI, 2022, p. 791). E, no ano seguinte, a organização de uma das últimas exposições da coleção no MoMA, *Sur moderno: Journeys of Abstraction – The Patricia Phelps de Cisneros Gift* (Sul moderno: Itinerários da abstração – Doação de Patricia Phelps de Cisneros), nas palavras da própria colecionadora, foi um símbolo de “missão cumprida”: “Agora, a América Latina é identificada tanto com a abstração quanto com os movimentos figurativos. Sim, eu acredito que a América Latina está tendo o seu momento, e acho isso maravilhoso” (KATZENSTEIN; GARCÍA, 2019, p. 23).

Figura 30 - Vista da exposição *Sur moderno: Journeys of Abstraction – The Patricia Phelps de Cisneros Gift*⁵⁸



Fotógrafo: Heidi Bohnenkamp. Fonte: MoMA, 2019

Contudo, essa narrativa não deve terminar por aqui. O legado empresarial e cultural de Patty e Gustavo Cisneros, já tem uma nova voz para acrescentar novos feitos e contar essa história: trata-se de Adriana Cisneros de Griffin, filha do casal que, desde 2009, integrou-se à gestão da Fundação e demais negócios da família, bem como ao discurso consolidado pelos pais e já reforçado muitas vezes por Patty Cisneros (CISNEROS, 2016), mas agora reproduzido pela herdeira: “nós gostamos de dizer que não somos os proprietários da coleção, nós somos custodiantes dessas obras de arte. E esse é um jogo completamente diferente” (BREKKE, 2013, on-line).

3.3. EDUARDO COSTANTINI E O *MALBA*

Eduardo Francisco Costantini (1946-) nasceu em Buenos Aires no seio de uma família argentina de classe média e possui seis irmãos. Tem formação em Economia pela *Universidad Católica Argentina*, tendo concluído um mestrado em Economia Quantitativa pela *University of East Anglia*, na Inglaterra (1975). Sem grande tradição na sociedade portenha, o filho de imigrante italiano costuma relatar com orgulho a construção de um império praticamente “do zero”.

⁵⁸ Exposição realizada no período de de 21 de outubro de 2019 a 12 de setembro de 2020 no MoMA em Nova York.

Por volta dos 20 anos de idade, já trabalhava no setor financeiro, em mercado de capitais, e em pouco tempo começaria seus primeiros investimentos imobiliários. Se nesse ponto já se dava a gênese do futuro empresário e milionário, também é quando tem início o “mito de origem” do colecionador, com traços de obstinação, obsessão e vício. No relato repetido em inúmeras entrevistas, Costantini sempre acrescenta algum detalhe, emoção que torna o momento da aquisição de sua primeira obra de arte ainda mais marcante. Em linhas gerais, passam por alguns elementos centrais um trajeto despretensioso, um olhar, um instinto, uma natural tendência à apreciação da arte e o arrebatamento provocado pelo retrato de um menino feito pelo artista argentino Antonio Berni:

Yo tenía veintipocos años, recién empezaba a trabajar, e iba a una heladería a cuatro cuadras de mi casa. Habían puesto una galería de arte enfrente. Entonces vi una obra de Berni en la vidriera, que era el retrato de un muchacho y me emocionó. Y entonces entré a la galería. No me alcanzaba la plata para comprarme ese Berni y una señora divina, que no recuerdo el nombre, me vendió dos obras en cuotas que eran de (Leopoldo) Presas y (Luis) Barragán. Y entonces así compré mis dos primeras obras, a través de la emoción espontánea. Seguramente me cruzaría con el arte de otra manera, pero en mi familia nadie coleccionaba, y ese día se despertó esa emoción que estaba dentro mío y nunca se detuvo. (BATALLA, 2021, on-line)

Apesar de tantas imagens que podem ser encontradas em uma simples busca no *Google*, ou em seu perfil do Instagram – de fotos de sua casa, de seu cotidiano, de sua vida íntima em seus relacionamentos afetivos –, não se encontra registro das obras que Costantini menciona ter comprado dos também argentinos Presas e Barragán, quase que como consolação, mas também pelo entusiasmo da paixão que despertavam.

Nesse imbricado e emocionante caminho de empreendedor e colecionador, iniciado pelo final dos anos 1960 e início dos 1970, Costantini se tornou um exímio jogador em ambos os campos. Na busca por especializar-se em sua empreitada no mercado de arte, um segundo encontro com o já colecionador de arte Ricardo Esteves foi então fundamental, podendo-se dizer que foi mesmo um primeiro ponto de virada na então recente trajetória de Constantini. O executivo de empresas do setor financeiro foi uma importante bússola para as novas aquisições, e foi ele quem sinalizou a chegada ao mercado de 20 obras de Xul Solar, uma composição branca de Torres García e obras sobre papel de Rafael Barradas de 1918 (MARQUES, 2018). É atribuído, assim, ao “grande amigo” o ensinamento na arte de colecionar, mas também a abertura para além da arte argentina e a um pensamento mais prospectivo em torno à evolução do que já começava a se configurar como coleção.

Mas, se para adquirir o Presas tinha sido preciso o pagamento parcelado, financeiramente a situação já estava bem diferente; o que lhe permitia esse movimento mais arrojado, mantendo um olho na arte e o outro nos negócios. Essa outra parte da história também é recorrentemente tratada em reportagens, nas quais se exaltam a habilidade, o talento natural, a astúcia e um certo golpe de sorte de “estar no lugar certo na hora certa e com as pessoas certas”. Após o retorno dos estudos concluídos nos Estados Unidos, Costantini teria percebido a oportunidade de compra de um terreno baldio em Buenos Aires, barato, o qual teria vendido num intervalo de seis meses por US\$ 1 milhão em dinheiro – "assim me tornei um milionário", como conta o incorporador imobiliário em suas reminiscências (KARABELL, 2018).

Se, inicialmente, pode-se observar claramente o interesse pelos artistas rio-platenses e por peças históricas centrais de suas carreiras dos anos 1920 e 1930, as intenções e estratégias da atividade colecionista de Costantini, nos anos 1980 e 1990, começaram a deslocar-se no tempo e na geografia, ampliando-se para peças significativas da história do modernismo e da arte contemporânea latino-americanas. Nesse segundo momento, a coleção aumentava graças a obras também dos anos 1940 e com artistas de vários países da América Latina, como Tarsila do Amaral (Brasil), Miguel Covarrubias (México), Amélia Pelaez (Cuba), Frida Kahlo (México), Roberto Matta (Chile), entre outros (PACHECO, 1998). Paralelamente, o empresário começava a ser visto no mercado internacional, o que, em alguns lances, levaria ao seu reconhecimento como colecionador de obras de arte latino-americana e de recordes.

É de sua atuação nos anos 1990 muitas das aquisições de obras que seguem até hoje entre as mais emblemáticas do acervo que constituiu. A década foi ainda marcante na sua jornada, pois foi quando realizou o desejo de possuir seu primeiro Berni e passou a alimentar uma nova obsessão. Em 1991, o filho de Antonio Berni (1905-1981), J. Antonio Berni, foi quem teria negociado umas das obras mais icônicas do pai e da arte argentina, *Manifestación* (1934), vendida por 150 mil dólares. Como os afetos de Costantini passam pelo encantamento espontâneo, mas também pelas cifras, comenta alguns anos mais tarde que não tinha se equivocado na compra da importante obra, que passaria a valer mais um milhão de dólares (PAREDES, 2010); ainda destacou que, à época da compra, os colecionadores na Argentina estavam buscando obras de Fader⁵⁹ e não do “comunista Berni”, que trazia uma estética diferente das mais alinhadas às europeias, então as preferidas pela sociedade local (BINDER; HAUPT, 2017).

⁵⁹ Fernando Fader (1882-1935) é considerado um dos artistas mais interessados por encontrar uma “alma” nacional na arte, cujas raízes de seus fundamentos se centravam na paisagem, na cor local e na atmosfera de suas montanhas (COSTA, 2008, p. 38).

A aquisição bem ilustra os paradoxos dos mundos da arte, já que Berni, àquela altura, há 10 anos falecido, tinha expressado nesse trabalho toda a angústia e indignação daqueles que buscavam nem tanto dinheiro, mas apenas “pão e trabalho”. Apesar do então fascínio por Berni, Costantini se negou a comprar a obra *Desocupados* (1934), outra fundamental da produção do artista, que estava sendo negociada pela família, que dizia ter uma oferta de compra por 800 mil dólares. Acontece que, naquele momento, Costantini estava justamente em Nova York se preparando para um lance extraordinário, então quem aproveitou a oportunidade foi outro empresário e colecionador argentino, Hugo Sigman. Assim, as obras da trilogia sócio-política do pintor, *Manifestación*, *Desocupados* e *Chacareros* (esta última encontra-se no acervo do Museu Sívori), foram então separadas em diferentes destinos (GARCÍA, 2021). Para Berni, perdas para as poderosas forças do capital, e para Costantini, um arrependimento na sua biografia colecionista? (GARCÍA, 2005)

Figura 31 - Antonio Berni, *Manifestación*, 1934, têmpera sobre tela, 180 x 249,5 cm

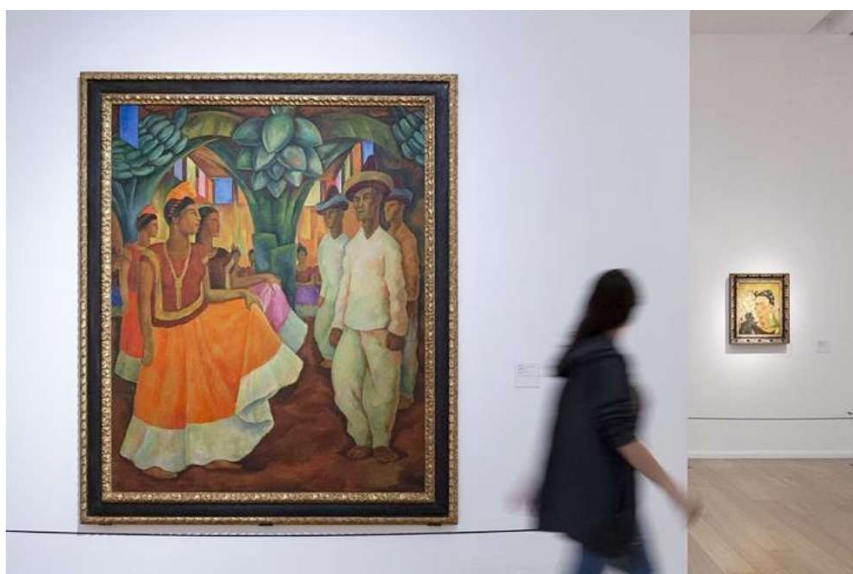


Legenda: a obra integra o acervo do MALBA; uma doação de Eduardo F. Costantini, 2001. Fonte: MALBA, 2022a

O ano de 1995 foi então particular, entre talvez amarguras e glórias. O tal lance extraordinário em que Costantini estava envolvido foi de US\$ 3,2 milhões pelo *Autorretrato con Chango e Loro* (1942) de Frida Kahlo, inserindo-o nos lances históricos para a arte latino-americana. Costantini pôde, então, desfrutar do gosto da vitória, inclusive (dizem) ao competir com a artista estadunidense Madonna, porém amargou a difícil escolha de ter deixado de lado *Baile en Tehuantepec* (1928), de Diego Rivera, pois declarava não ter recursos para comprar ambas as obras.

Os encontros e desencontros do casal mexicano na vida e na arte passaram a compor também a história do triângulo Diego, Frida e Costantini, além dos paradoxos do valor cultural e de mercado da arte. Costantini somente se reencontrou com a tal obra de Diego mais de 20 anos depois, em 2016, quando, então com a fortuna pessoal multiplicada algumas vezes, comprou a obra em uma transação privada pelo valor recorde de US\$ 15,75 milhões⁶⁰ e, diferentemente de Frida, podia o colecionador chamá-lo então de “*Mi Diego!*”⁶¹. Em 2017, Frida e Diego estiveram juntos na exposição *Modern Mexico Avant-Garde and Revolution*, no MALBA; quatro anos mais tarde, novamente Frida foi o alvo das investidas do colecionador. A obra *Diego y Yo*, que em 1990 marcara o alcance da cifra de um milhão de dólares pela primeira vez para uma obra de um artista latino-americana e que havia sido comprado por Mary-Anne Martin, uniu o colecionador em mais um lance histórico em 2021, no valor de US\$ 34.8 milhões em leilão da Sotheby's. O último autorretrato pintado por Frida Kahlo antes de sua morte, em 1954, não terá sido provavelmente o último recorde do colecionador.

Figura 32 – Exposição *Modern Mexico Avant-Garde and Revolution*, no MALBA (2017)



FONTE:: MASSA, 2018.

⁶⁰ Phillips foi a empresa que negociou a venda privada de *Baile en Tehuantepec*, de Diego Rivera, por US\$ 15,75 milhões, para Eduardo Costantini. O preço da operação é o que foi informado pela instituição à mídia, bem como pelo comprador em entrevistas na imprensa (ARTEAGA, 2016).

⁶¹ Referência à frase *¿Por qué le llamo mi Diego? Nunca fue ni será mio*, que integra o poema *Mi Diego*, de Frida Kahlo (FACHIN, 2017).

Figura 33 - O leiloeiro Oliver Barker, Presidente do Conselho da Sotheby's Europa, durante leilão do autorretrato de Frida Kahlo



Legenda: Leilão realizado no bairro de Manhattan, cidade de Nova York em 16 de novembro de 6, 2021. Fotografia: Reuters, BASAGUREN, 2021.

Contudo, os sucessos daquele ano de 1995 ainda não tinham terminado e os últimos meses reservaram não apenas fortes emoções, mas também uma valorização ainda maior no campo na Economia da Arte, na História da arte brasileira e da latino-americana, em uma disputa ao estilo das partidas de futebol entre Brasil e Argentina, em que os argentinos levaram a melhor. O gosto amargo da perda, ou “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996), coube aos brasileiros devido ao lance final de US\$ 1,3 milhão pelo *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral. Entre a obstinação de um lado e um potencial descaso de outro, venceu Costantini que deu andamento aos seus planos, e o episódio de não se encontrar muitos colecionadores brasileiros interessados em obras modernistas locais se repetiu ainda nos dois anos seguintes: em 1996, foi a vez de *Mulheres com Frutas* (1932), de Di Cavalcanti, o mais caro do artista arrematado em leilão até aquele ano, atingindo 650 mil dólares, e novamente celebrado pelo argentino: “Em minhas mãos, este Di Cavalcanti estará mais perto do Brasil do que nunca esteve” (ALCÂNTARA; PIMENTA, 1996, p. 167); no ano seguinte, Costantini comprou *A Festa de São João* (1936), de Portinari, por 1,5 milhão de dólares.

Há uma passagem interessante, talvez até premonitória, dessa pintura ligada a Graciliano Ramos, que certa vez a admirou, fazendo notas sobre o perfil de Portinari e suas exigências criativas. O escritor temia que o sorriso encantador de uma cabrochinha que figura entre as personagens justamente dessa obra, *A Festa de São João*, fosse modificado na incansável busca do artista pelo essencial. Mesmo tendo diretamente perguntado a Portinari sobre suas intenções “Você ainda vai mexer com esta inocente?”, e se sentido aliviado com a

resposta, “Não. Acho que está acabada”, a verdade foi que, em visita posterior, o escritor notou que as feições da cabrochinha haviam se tornado tristes (MATARAZZO, 2006). Vislumbre do artista sobre o futuro de sua pintura na cidade portenha, em ambiente distante daquele da cena tão brasileira?

Voltando ao contexto do mercado e do Brasil referente ao período das compras de Costantini, os especialistas das casas de leilão internacionais e galeristas do mercado de arte que estiveram envolvidos nessas negociações comentavam que as aquisições mostravam a liquidez das obras modernistas brasileiras, e que apesar dos preços relativamente baixos, os colecionadores brasileiros estavam em posição de desvantagem para competir por obras no exterior em função das altas taxações para ingressarem no País. Contudo, a de Portinari tinha sido negociada no Brasil, e as taxas também eram altas nas políticas de importação argentinas. Pode-se inferir, então, que essas outras obras adquiridas por Costantini, por não terem gerado tanta comoção local por sua “perda”, teriam menor relevância simbólica? E, com isso, seria possível concluir que o pesar em torno ao *Abaporu* teria se dado mesmo pela importância como patrimônio artístico nacional?

De qualquer modo, vale lembrar que nem só em manchetes e por lances recordes se legitima uma coleção: fundamentais também foram as exposições. Inicialmente por meio de empréstimos de obras de forma mais pontual, em 1996, houve a primeira exibição pública como coleção no *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires e, em seguida, no *Museo Nacional de Artes Visuales* de Montevideu. No período entre 1998 e 1999, exposições de maior porte fora da região do Rio da Prata foram realizadas com mais de 100 obras no *Museu de Arte Moderna (MAM)*, tanto de São Paulo quanto do Rio de Janeiro, e com cerca de 90 obras na *Fundación La Caixa* em Madrid. Em paralelo, entre 1997 e 2000, a coleção apresentou quatro edições consecutivas do Prêmio Costantini no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires com a proposta de estimular a produção artística argentina, ao mesmo tempo que incorporava ao museu obras de artistas das últimas gerações por meio da aquisição daquelas classificadas em primeiro lugar.

Foi para a exposição no MAM (de São Paulo e, em seguida, para o do Rio de Janeiro) que pela primeira vez o *Abaporu* retornava ao Brasil desde o leilão de 1995, tendo sido este justamente o mote da campanha de divulgação da mostra sob o *slogan*: “Ele voltou. Mas é por pouco tempo”. O catálogo da exposição que tinha curadoria de Marcelo Pacheco⁶² estampava na capa a *Festa de São João* de Portinari e contava com um texto assinado por Eduardo

⁶² Marcelo Pacheco é curador, pesquisador, licenciado em História da Arte, escritor e professor e foi diretor do MALBA no período de 2002 a 2013.

Costantini como abertura. Nele, explicava que sua coleção se tratava de um projeto em construção, com lacunas e incompleto, sinalizando a existência de um programa de aquisição estruturado para a inclusão de novas obras e os planos de estabelecimento de seu próprio museu. O colecionador enfatizava ainda que a finalidade pública da coleção era “criar uma das principais mostras de pintura latino-americana no mundo, porém, primeiramente, entre os latino-americanos” (MAM, 1998, p. 9).

Figura 34 – *Outdoor* e detalhe do design da campanha de divulgação de *A Coleção Costantini* no MAM (1998)



Fonte: Digitalização de materiais feita pela investigadora a partir de registros da exposição disponíveis no acervo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida – Centro de Estudos Luís Martins, CELM, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1998)

Costantini, além de ter cumprido o compromisso de disponibilizar o *Abaporu* aos brasileiros sempre que fosse solicitado, deu a ele uma residência permanente, onde normalmente está às vistas do público em lugar de destaque e sob a categoria de arte latino-americana. A sua visão, que envolvia a criação de um acervo dessa arte na própria região, foi implementada em 2001 com a fundação do *Museo de Arte latino-americano de Buenos Aires*, o MALBA, e a transferência de sua coleção privada para o acervo permanente da instituição.

Figura 35 - Eduardo Costantini, Fernando Henrique Cardoso e *Abaporu*



Na foto: Vinte e quatro anos após o leilão de 1995, Fernando Henrique Cardoso, no MALBA, posa junto à obra que saiu do Brasil justamente no seu mandato e ao seu comprador, Eduardo Costantini, por ocasião do evento Jornadas Políticas, realizado em Buenos Aires, em agosto de 2019. Fonte: COSTANTINI, 2019.

O museu nasceu “com a missão de colecionar, estudar e difundir a arte latino-americana desde o início do século XX até a atualidade” (MALBA, 2022b, on-line). Além de exposições, tanto do acervo como temporárias, também desenvolveu um amplo programa educativo, abrangendo cinema e literatura, e buscou estar cada vez mais próximo da comunidade (MARQUES, 2018); além disso, a curadoria trabalhava sob as contingências e lacunas de uma coleção privada, mas de toda forma contribuindo para a construção das histórias da arte latino-americana e de seus cânones:

A Coleção Costantini, em seu valor de enredo e na qualidade de panorama, não se permite não reconhecer as instabilidades e as rupturas, características de bens culturais produzidos em contextos múltiplos e em tempos históricos e geografias fragmentadas. O fio condutor da simples cronologia resulta numa mostra de imagens em que prevalece, eliminados (pré)conceitos de progresso e linearidade, o eclétismo, ou melhor dizendo, a porosidade e a mutabilidade das orientações, e a volatilidade das posições. Seguir as estações sucessivas do fauvismo, do expressionismo, do cubismo, do futurismo, do dadaísmo, do surrealismo e das múltiplas abstrações, os “neos” e os “pós”, não alcançam como método para captar produções culturais cujos tempos e espaços estão fissurados por urgências internas e externas que obrigam a convivência constante de contradições e projetos mutantes. (MALBA, 2001, p. 34)

É importante destacar que a abertura do empreendimento se deu em meio a três anos consecutivos de grave recessão na Argentina e dez dias após o evento de 11 de setembro de 2001, o ataque terrorista nos Estados Unidos. Ir bem nos negócios num país que vai mal intensifica a responsabilidade social das empresas, então o MALBA se inseriu também como

contrapartida do empresário que fazia fortuna em meio ao caos econômico. Além disso, não cedeu à tentação de batizar a instituição com o seu nome não apenas como um ato altruísta: teria sido Glenn Lowry (diretor do MoMA) quem o alertara sobre o possível equívoco. Costantini diz ter saído profundamente desapontado do encontro, porém acabou por reconhecer que a medida teria sido boa apenas para o ego, pois “o tempo varre a todos nós”, e a permanência da instituição seria o legado mais importante, enquanto que o seu nome seria esquecido (DICKSON, 2018).

Uma permanência institucional inclusive desafiante vide as condições econômicas na Argentina, e uma perspectiva similar para a atividade museal é encontrada no restante da América Latina. Costantini normalmente frisa a questão da sustentabilidade do museu em longo prazo, pois até os dias atuais ele teria uma operação deficitária, financiada 50% pelos ingressos, cursos e outras ofertas e patrocínios, ao passo que os outros 50% ficam a cargo da *Fundación MALBA*. Criada ainda em 1995 como *Fundación Eduardo Costantini* e visando ao desenvolvimento de atividades culturais e educativas, ampliou sua atuação com o projeto do museu, sendo a coleção e o seu edifício patrimônios da entidade (MALBA, [s.d.]). A edificação, além de albergar um dos mais importantes acervos de arte latino-americana no próprio continente, integrou-se ao corredor artístico da cidade de Buenos Aires (que compreende o *Museo Nacional de Bellas Artes*, o Centro Cultural Recoleta, o *Palais de Glace* (ou Palácio Nacional das Artes) e o *Museo Nacional de Artes Decorativas*), às rotas turísticas, recebendo cerca de 500 mil visitantes por ano – sendo 35% deles estrangeiros (BATALLA, 2021) – e à paisagem global de museus privados (BOUCHARA *et al.*, 2016).

Figura 36 – Fachada e área interna do MALBA, Buenos Aires



Fonte: ALBUQUERQUE, 2015

Em 2003, foi realizada no museu a primeira mostra ligada ao abstracionismo latino-americano – e não com obras do próprio acervo, até porque este não era o ponto forte da coleção – e que contou, justamente, com a participação daquela em que essa produção é marcante:

Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros. Tal parceria entre as instituições, MALBA e CPPC, não foi a primeira, pois já havia ocorrido empréstimos pontuais de obras anteriormente entre elas. Quanto a uma relação entre os próprios colecionadores, Eduardo Costantini e Patricia Cisneros, há alguns poucos relatos que sugerem uma proximidade e até mesmo uma união de esforços na causa comum da promoção da arte da e “desde” a América Latina.

Especificamente, é Costantini quem relata pelo menos dois eventos que os conectam mais diretamente, e ligados ao artista León Ferrari (1920-2013), outra das paixões que desenvolveu ao longo de seu percurso. Sem precisar data, diz ter “regalado” a Patty Cisneros uma obra do artista, que na Argentina mesmo só havia sido descoberto e começado a ser exibido quando já tinha 80 anos, ou seja em 2000 (TENDENCIAS DEL ARTE, 2017). O ano coincide com o da quarta e última edição do Prêmio Costantini, em que, dos noventa e três finalistas selecionados pelo júri, a obra *Palabra*, de León Ferrari, composta por poemas de Jorge Luis Borges, levou o Primeiro Prêmio-Aquisição, passando, assim, a integrar a *Colección Costantini*. Posteriormente, outras obras foram incorporadas ao acervo, entre compras e doações do próprio artista, e em 2005 o MALBA coproduziu com o Centro Cultural Recoleta a exposição *León Ferrari Retrospectiva. Obras 1954-2004*, cuja curadoria e direção do projeto editorial do respectivo catálogo ficaram a cargo Andrea Giunta (GIUNTA, 2004).

O segundo fato que ligou os colecionadores foi que ambos, Costantini e Cisneros, teriam tido influência para a inclusão da obra de Ferrari no MoMA, o que teria resultado na exposição de 2009, *Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*, em que foram apresentados entre os mais importantes artistas da segunda metade do século XX, ainda não exibidos nessa amplitude de suas produções nos Estados Unidos (MOMA, 2009). A cronologia dos fatos reforça o encadeamento temporal entre os eventos, mas seria preciso checar em maior profundidade, talvez em documentações do próprio museu para afirmar a existência dessa relação de causa e efeito entre as influências dos colecionadores e a realização da mostra. O que há de claras evidências é da obstinação de Costantini, então, em relação a Ferrari, pois teria levado cinco anos para conseguir comprar a escultura *Gagarín* (1961), exibida no *living* de seu apartamento em Buenos Aires, aquisição realizada pós-MALBA, pois, após a transferência de sua coleção para o museu, seguiu com as compras particulares e atualmente já teria cerca de 500 ou 600 obras.

Figura 37 - Obra *Gagarin* (1961), de León Ferrari, e disposta na residência de Eduardo Costantini



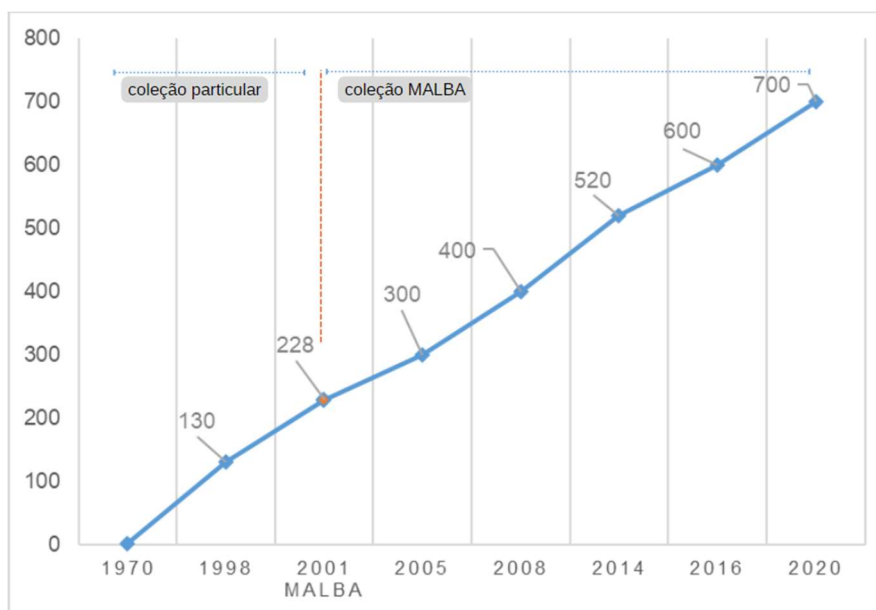
Fontes, respectivamente: imagem reproduzida em ArtNexus (BIRBRAGHER-ROZENCWAIG, 2009) e ZINI, 2021

Em 2004, o MALBA lançou um Programa de Aquisições, visando justamente ampliar a coleção para dotá-la de uma maior representatividade de arte contemporânea da América Latina. O programa contou, além de financiamento da Fundação Costantini, com a Associação de Amigos do MALBA e outros grupos privados, fundações e empresas, tanto que na exposição de 2011, que propunha um percurso cronológico de 1900 a 1990, apresentava o núcleo: *1945-1960, Arte Concreto, alrededores, cinetismo y arte óptico*, em que já se viam algumas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica do próprio acervo. Em 2012 e 2013, a instituição criou um Comitê de Aquisições (CDA) que participou da dinâmica de seleção de obras em conjunto com o departamento de curadoria; os critérios dessa seleção de obras consideravam, principalmente, a inclusão de artistas-chave da América Latina na coleção, com o objetivo de ter cada vez mais países representados e buscando peças históricas que contribuíssem para a difusão de artistas relevantes, de períodos como os anos 1960 e 1970, obras significativas de artistas que integraram exposições temporárias do museu, a exemplo de Annemarie Heinrich, Teresa Burga, Claudia Andujar, Marta Minujín e Rogelio Polesello e obras de artistas mulheres buscando também maior equidade de gênero (MARQUES, 2018).

Nessa narrativa, outro ponto alto foi quando “os Estados Unidos abriram as portas ao MALBA” (GAGLIARDI, 2021, on-line). Em 2012, O *Museum of Fine Arts de Houston* (MFAH) apresentou cerca de 36 obras na exposição *Modern and Contemporary Masterworks from Malba - Fundación Costantini* como parte da parceria já existente entre as instituições, o que representava uma consagração como referência em coleção de arte latino-americana e da acertada estratégia. Assim, a Coleção Costantini e seu colecionador passaram a figurar em *rankings* globais e locais da mídia especializada em arte, como o *Top 200 Collectors* da *ARTnews*, e os *100 Activos Coleccionistas de Arte Latinoamericano*, da *Arteinformado*. Em

2017, a Fundação ARCO de Madrid atribuiu ao colecionador e à sua trajetória o prêmio “A”, em virtude de sua contribuição na difusão da arte latino-americana no mundo e especialmente pela criação do MALBA, tendo 13 de suas obras sido expostas na *Real Academia de Bellas Artes*, Madri, sob o título *Arte latino-americano. Una mirada a la Colección Costantini*.

Gráfico 3 - Evolução da Coleção Costantini desde o final dos anos 1970 até 2020



Fonte: Consolidação dos números feita pela pesquisadora, tomando por base dados mencionados em entrevistas e matérias publicadas na mídia, catálogos de exposições e sobre a coleção, do período de 1995 a 2020. Há referências de que, atualmente, a coleção já teria cerca de 800 peças.

As curadorias, desde a abertura do museu, estavam mais orientadas a uma visão cronológica dos movimentos e estilos da História da arte. Em 2014, dois anos antes de completar os 15 anos da fundação do MALBA, a instituição começou a programar uma nova mostra comemorativa, *Verboamérica*. Aberta em setembro de 2016, a exposição da coleção permanente do MALBA foi apresentada como não sendo fixa nem estática, senão performativa e temporal, e que “evidenciava a crise de uma noção única e linear do tempo histórico que a globalização tem testemunhado” (GIUNTA; RUBIO, 2016, p. 35).

O que orientou essa curadoria de Andrea Giunta e Agustín Pérez Rubio foram as experiências na América Latina no campo das artes, como Antropofagia, Madí, Universalismo e Muralismo, além das questões sociais, como a urbanização, as periferias, os banidos e as questões geopolíticas. Estas experiências e questões foram traduzidas em oito núcleos: (I) No princípio; (II) Mapas, geopolítica e poder; (III) Cidade, modernidade e abstração; (IV) corpos, afetos e emancipação; (V) Trabalho, multidão e resistência; (VI) Campo e periferia; (VII) Cidade letrada, cidade violenta, cidade imaginada e (VIII) América indígena, América negra. Em *Verboamérica*, foi possível uma abordagem do acervo “voltada para as próprias obras, suas

linguagens e suas articulações culturais e poéticas para produzir uma fricção diferente” (GIUNTA, 2020a, p.21).

Figura 38 – Núcleo *El Principio* da exposição *Verboamérica*, Buenos Aires, MALBA (2017)



Fonte: Imagem reproduzida no site do MALBA, 2016

Em termos de futuro da coleção, com base em entrevistas veiculadas na mídia, Costantini menciona que a prioridade do MALBA passou a ser o acesso, o aumento da proximidade com a comunidade, o seu papel social, a manutenção do acervo e menos a aquisição de obras. São empreendimentos que não se tratam apenas da crença “no poder da arte como agente de transformação social”, afinal Costantini viveu na prática essa transformação (COSTANTINI, 2021). Nessa evolução, do empresário e do colecionador, há ainda um espírito caçador, para alguns “caprichos”, que aparece na “obra” como uma presa, e no “ato”, como necessidade: “O colecionismo é um vício que está incorporado. O colecionador sempre procura, mira, compra, faz parte de sua vida. No meu caso às vezes um pouco mais intenso, menos intenso, mas nunca deixei de olhar arte e adquirir” (BATALLA, 2021, on-line). Contudo, o “instinto” encontra logo o “coleccionador profissional”, que valoriza o dever de ser objetivo: “O que importa é o calibre da obra e sua importância histórica ou meta-histórica” (DICKSON, 2018, on-line). Qual será o seu próximo alvo?

3.4. ANÁLISE COMPARATIVA: PATRICIA PHELPS DE CISNEROS, EDUARDO COSTANTINI, CPPC E MALBA

Como apresentado na proposição metodológica, a análise comparativa e interdisciplinar dos casos combina chaves de leitura sociológica, histórica e econômica da arte para analisar esse campo complexo que é o colecionismo, cujos contextos em que se desenvolve – local, regional e global – “funcionam como marcos que permitem objetivar sua história, esta entrecruzada por tensões e encontros entre diferentes variáveis e operações” (RAMÍREZ; PAPANIKOLAS, 2002, p. 102). Os marcos selecionados para leitura e análise se concentraram na dimensão da trajetória do colecionador, os capitais aportados, a gênese da coleção e seus desdobramentos, observando o colecionador e a coleção inseridos no sistema da arte contemporâneo, de modo que foram destacadas a trama de relações num circuito de comunicação da arte e as exposições e seus respectivos projetos curatoriais.

Apesar de não fazer parte do escopo deste estudo e de não servir tão diretamente às problemáticas elaboradas, de princípios organizadores e impactos para o sistema da arte latino-americana, vale a pena incluir na análise alguns traços mais pessoais, dos estilos e dos personagens-colecionadores que se construíram nos espaços midiáticos, de circulação e recepção da arte, convertendo-se também em capitais para as formas de legitimação e prestígio de suas coleções. Eles apresentam motivações e personalidades públicas bastante distintas entre si e que desenvolveram jornadas e estratégias diversas, com pontos de convergência e divergência, mas, sobretudo, complementares e sob propósitos comuns: o de ver a América Latina e a arte da região inserida no cenário internacional, global da arte, partindo da vocação pública de suas coleções privadas e tomando a arte latino-americana como uma categoria de coleção, e não como um anexo a um acervo.

Patty Cisneros, geralmente, aparece mais como braço social do grupo empresarial Cisneros, aliás, a CPPC é considerada sua extensão diplomática e intelectual (RAMÍREZ; PAPANIKOLAS, 2002, p. 23). Mesmo carregando o nome da família como seu sobrenome e, portanto, no de sua coleção, os respectivos vínculos institucionais com os empreendimentos no mundo dos negócios não ficam tão em primeiro plano. A colecionadora separa essas atuações – se intencionalmente ou não, já não há evidências claras para sabê-lo – e em entrevistas raramente, ou quase nunca, fala dos negócios associados; já, para Eduardo Costantini, pessoa jurídica e social estão quase que completamente fusionadas e raras são as entrevistas em que não menciona alguma de suas atividades empresarias, e o contrário também é verdadeiro

quando a pauta da entrevista é o empreendedor: são atividades e perfis imbricados num complexo em que um potencializa o outro.

Ainda que exista no campo do colecionismo um predomínio masculino, Patty Cisneros se sobressaiu como mecenas das artes, ou como “custodiante” (CISNEROS, 2016) de coleção de arte como prefere definir a atividade, e mesmo sendo casada com uma influente figura, não foi obscurecida pela trajetória do marido, nem a sua atividade colecionista foi reduzida em importância ou ao diletantismo ou à filantropia. Ainda que se perceba uma discrição de Cisneros em relação aos negócios, Mari Carmen Ramírez (ARTNEXUS, 2002) já destacou que na evolução do colecionismo de arte latino-americano, as coleções privadas foram fundamentais, dentre as quais reconhecia a força econômica do transnacional *Cisneros Group* por trás da CPPC. Ao mesmo tempo, a curadora valorizava a abertura do MALBA como sinal do compromisso continuado na expansão da atividade colecionista e do patronato, ou seja, não apenas o caráter midiático de Costantini como “caçador” de obras icônicas e de mais uma empreitada nas finanças e investimentos.

Esses agentes desenvolveram *modi operandi* com similaridades e diferenças que facilitaram o relacionamento com os distintos públicos em suas redes de relações, como também suas sobrevivências e influências no sistema cultural, assim como fazem galerias, museus e centros culturais (OLIVEIRA; COUTO; MALTA, 2022). Trata-se de estilos lastreados em capitais cultural, social e econômico e que passaram a participar da produção do valor das obras de arte sob a categoria latino-americana, e, claro, do valor das coleções. Uma vez que essas deixaram a instância privada para ganhar espaço público, passaram a integrar o “conjunto de instituições específicas que são condição de funcionamento da economia dos bens culturais” (BOURDIEU, 2005, p. 326).

Encontram-se mais estudos acadêmicos sobre a coleção CPPC que, além de passarem pela trajetória da colecionadora, seus aportes e práticas, enfocam recortes da coleção (Moderna, Contemporânea...) por exposições realizadas e geografias e por doações. Também problematizam a inscrição da história da arte da América Latina por meio do colecionismo privado em ações públicas de apresentação de proposições artísticas (SOMMER, 2016), abordando o aspecto do mercado global da arte e de sua economia em termos de oferta e demanda da então categoria latino-americana (CRUBELATTI, 2022).

Além disso, há significativos textos assinados pela própria Patricia Cisneros que abordam essa evolução, alguns deles preparados para apresentações em conferências e debates sobre colecionismos, sendo um dos mais antigos, de 1997, *Coleccionar en America Latina*, escrito para a *ARCOMadrid*, e um dos mais recente, de 2016, *Collector as Custodian*, publicado

na coletânea de textos *Remix: Changing Conversations in Museums of the Americas*. Essa preocupação com a produção de conhecimento em torno à coleção acompanhou a sua história e a construção de sua narrativa, que é também desenvolvida a cada nova exposição e nos respectivos textos curatoriais em catálogos, complementados e reforçados em entrevistas na mídia.

Outra publicação de relevância, sob diferente enfoque mas que adiciona valor ao “capital Cisneros”, foi a biografia de Gustavo Cisneros e escrita pelo jornalista Pablo Bachelet, que já foi correspondente em Washington cobrindo a América Latina para o jornal *The Miami Herald* e que atualmente é executivo de comunicação do *Inter-American Development Bank* (IDB). Publicada em 2004, com prólogo do escritor e diplomata mexicano Carlos Fuentes, o biografado viajou para o lançamento do livro em diversos países na América Latina e na Espanha, contando com a participação de personalidades ilustres, tendo, na Argentina, o evento sido realizado no MALBA. O anfitrião Eduardo Costantini reforçou que a escolha de sua instituição fazia sentido pela relação que já desenvolvia com a CPPC e sublinhou a importância do livro: "*Una lectura más estratégica, más filosófica de su carrera, muestra que lo empresarial coincide con lo cultural en su visión global*" (CLARÍN, 2004). A empreitada editorial teve continuidade em 2015, desta vez em histórias que atravessaram gerações, de toda uma linhagem ibero-americana, *Los Cisneros: Rostros y Rastrros de Una Familia 1570-2015*, que contou com abertura de Carmen Iglesias, diretora da *Real Academia de la Historia*, da Espanha, e autoria de José Ángel Rodríguez, historiador venezuelano.

Costantini, no lançamento do livro do colega, ainda fez um comentário no mínimo curioso para quem é considerado um grande jogador e dado a lances tão extraordinários nos mundos dos negócios e da arte: "*un acto de valentía [...] Gustavo se está exponiendo, en una región donde tener un perfil alto implica riesgos*"(CLARÍN, 2004). Mesmo que não haja detalhes sobre a que riscos se referia, talvez questões relacionadas mesmo à segurança pessoal, a afirmação pode indicar uma faceta de quem pondera benefícios e desvantagens, ameaças e oportunidades, de cada novo empreendimento. Sem similar tradição familiar para narrar, Costantini capitalizou-se em torno de sua história de “*self-made man*”, ou seja, do sucesso obtido do próprio esforço, determinação e tino, convertidos também na disposição pessoal e financeira para investir no “melhor” da arte latino-americana e não tanto em textos autorais e mais pela mídia. O “coleccionador midiático” (RAMÍREZ; PAPANIKOLAS, 2002, p. 112)

produz uma “informação *hype*⁶³”, como denomina a professora de economia da cultura Nathalie Moureau (2020), essa forma de exposição da vida e dos preços altos que está disposto a pagar pelas obras.

Alguns projetos curatoriais já desenvolvidos em torno à coleção também abordam um pouco da prática do colecionador e da construção de sua narrativa, em que se destaca um texto de 1998 escrito pelo então curador da coleção Marcelo E. Pacheco para o catálogo da exposição no MAM (São Paulo/Rio de Janeiro), inserindo-a num contexto histórico de formação de coleções na Argentina e abordando mais especificamente o desenvolvimento do projeto latino-americano de Costantini. Além disso, no ambiente acadêmico, a coleção e o MALBA têm passado a integrar-se aos estudos que tratam das institucionalidades do sistema da arte latino-americana e das exposições, uma vez que essas se tornaram fundamentais no processo de legitimação de obras e artistas da região (OLIVEIRA, 2009), bem como nos temas do valor da arte e da relação entre mercado e museu (ALDAMA, 2021).

Aliás, pode-se observar uma expansão e um aprofundamento na Argentina, em particular na cidade portenha, em torno ao colecionismo como campo de estudos. Marcelo Pacheco tem se destacado pelas suas pesquisas nesse tema, em parte publicadas em catálogos do MALBA em seus dozes anos como curador-chefe da coleção e também em livros, tais como *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del virreinato al centenario* (2011) e *Coleccionismo de arte en Buenos Aires - 1924-1942* (2013), importantes contribuições na construção de uma tradição do colecionismo e de sua historiografia no país e na região que se somam, por exemplo, às produções da historiadora da arte María Isabel Baldassarre, também com investigações dedicadas a essa prática. Em *Los Dueños del Arte*, a autora percorreu o período de 1880 a 1910, em Buenos Aires, quando o colecionismo artístico emergiu dentro de um projeto instituído de maneira consciente e programática de construção de uma nação moderna e como parte de um processo de extensão do consumo de bens simbólicos por certa burguesia. Tratou-se de um consumo burguês que, tipicamente, tinha como aspiração a distinção social, mas também “um ânimo de transcendência”, por meio de “um futuro projetado para esses bens”, onde a “contemplação privada ganharia um *status* público” (BALDASARRE, 2006, p. 17), aspirações compartilhadas e colocadas em prática pelo “novo colecionador”, Eduardo Costantini.

Talvez – no plano mesmo das inferências – devido a todo o histórico de uma genealogia familiar que Patricia já trazia tanto do lado Phelps quanto Cisneros, a colecionadora tenha

⁶³ O termo se refere a algo que tenha valor promocional, relativo ao mundo do *marketing* e sob uma abordagem considerada mais agressiva. A autora optou por não traduzi-lo pelo uso corrente no contexto cultural e artístico. (MOUREAU, 2020)

podido dar-se ao luxo de inovar, de lançar-se numa visão mais prospectiva da arte latino-americana, enquanto Costantini precisava buscar a tradição (que não tinha) por meio da história consagrada de obras canônicas dessa mesma produção. Deixava o risco, assim, para os negócios, onde já tinha mais expertise e cujos lucros eram em parte investidos na construção de uma reputação feita também por meio do patrimônio cultural-artístico formado. O que efetivamente é mais diretamente observável são os termos do projeto de coleção promovido pública e amplamente: Costantini mais apoiado “na obra-prima testada pelo tempo” e cujo valor artístico se fundava em “convergências de opinião histórica” estabelecidas, enquanto Cisneros dedicava a obras cuja valorização estava “projetada no futuro” e no seu desempenho para “uma história antecipada” (ALTSHULER, 2007, p. 2).

Essas são diferenças que foram construídas como estratégia e discurso de inserção em circuitos regionais e internacionais, pois nem só de “*Geometría de la Esperanza*”⁶⁴ consiste a CPPC, nem se resume o MALBA a “*México Moderno - Vanguardia y revolución*”⁶⁵. Ademais, a visão e o planejamento atribuídos aos colecionadores foram elementos desenvolvidos ao longo de suas trajetórias; ambos declaram que na “gênese” das coleções estava um gosto descompromissado pela arte e pelo prazer obtido por meio da apreciação das obras que adquiriam, de modo que a obra inicial não explica todo um racional desenvolvido *a posteriori*, nem este limitou por completo aquela espontaneidade dos primeiros momentos. De qualquer forma, vale lembrar que toda coleção reflete uma visão pessoal do colecionador e este, por sua vez, também é influenciado por um índice de sua época, pelo lugar em que foi criado, “por fatores específicos de mercado, situações e do estado do colecionismo do momento” (RAMÍREZ; PAPANIKOLAS, 2002, p. 174).

Recorda Patty Cisneros que “*la verdad es que desde sus inicios reunió obras en apariencia disímiles que fueron un retrato de nuestras vidas e intereses, del amor y admiración por nuestro continente, nuestra historia y nuestra creatividad*” (CISNEROS, 2011), tendo ela mesma certa vez questionado como um Balthus⁶⁶ tinha ido parar na coleção (mas Patty e Gustavo não tinham muita explicação para isso). Assim como Costantini comenta ter começado

⁶⁴ Referência à exposição realizada em 2007, *La Geometría de La Esperanza: Abstracción Geométrica Latinoamericana en la Colección Patricia Phelps De Cisneros*, sob a curadoria de María Amalia García, e que foi resultado de um seminário realizado pela *Cisneros Research* sob o tema *Abstraction and Contemporary art* realizado em conjunto com o *Blanton Museum*.

⁶⁵ *México Moderno - Vanguardia y revolución* foi uma exposição organizada pelo MALBA entre 2017 e 2018, com a curadoria de Victoria Giraud (MALBA), Sharon Jazzan e Ariadna Patiño Guadarrama (*Museo Nacional de Arte* do México, MUNAL).

⁶⁶ Balthus é o pseudônimo de Balthasar Klossowski (1908-2001), um artista plástico francês de origem polaca, de estilo fundamentalmente clássico inspirado na pré-renascença e com influências de surrealistas contemporâneos como Giorgio de Chirico.

a comprar obras de arte guiado pelo seu coração, “pelas emoções que evocavam”. Nesse sentido ele diz: “Comprei muitas obras de que gosto muito, mas que não têm peso na história da arte latino-americana, que é o foco principal da minha coleção” (BINDER; HAUPT, 2017, on-line). Tanto *a Tiritaña* de Cisneros como as obras de Presas e Barragán de Costantini estão circunscritas no tempo e no espaço das primeiras aquisições, antes do que viria a ser uma obra em forma de coleções.

Todas as coleções começam com o acúmulo de obras de arte ou objetos singulares. No entanto, a acumulação sozinha não transforma uma simples coleção de objetos em um fenômeno culturalmente ativo. Uma coleção só se torna uma estrutura significativa uma vez que os objetos colecionados, agrupados, atingem uma certa densidade de sentido; isto é, quando o impulso de organização que reuniu os objetos juntos se torna visível e fornece uma perspectiva sobre as obras, sobre nós mesmos e sobre o mundo. (PÉREZ-BARREIRO, 2010 apud SOMMER, 2016, p. 163)

“*Las fortunas que catapultaron el arte latino-americano*” (VICENTE, 2018, on-line) o fizeram então justamente por meio das possibilidades públicas a que se abriram as coleções privadas, como foram até determinado momento aquelas de Cisneros e Costantini. Esse momento de conversão do privado em público em ambos os casos se deu num período de considerável “exaltação – inclusive expansão – do papel social do colecionador e de sua esfera de influência” e de estabelecimento desse perfil “coleccionador-mecenas de orientação global e privada” como “nova força no campo da arte latino-americana” (RAMÍREZ; PAPANIKOLAS, 2002, p. 26).

Apesar de figurarem nas listas dos mais ricos, Patty Cisneros e Costantini reforçam em entrevistas que para eles a arte é um paixão e que colecionar está longe de ser uma atividade como a de quem atua na bolsa de valores. Entre as motivações mais subjetivas referenciadas, Patty Cisneros, com o “espírito colecionador” herdado de seu bisavô ornitólogo, e Costantini, em “sua inclinação natural” para a arte e seu “emocionar-se ao ver um Berni”, constituíram coleções de inegável valor simbólico e econômico, presentes em exposições e acervos de relevância global e que a cada nova avaliação por suas seguradoras têm seus valores multiplicados. As suas evoluções dentro de uma categoria de arte latino-americano se deram num contexto em que ainda o mero anseio por criar uma ampla coleção de arte latino-americana era considerado por muitos como um empreendimento duvidoso, utópico e questionável, visto como um “frágil ideal de uma identidade continental” (RAMÍREZ; PAPANIKOLAS, 2002, p.14).

Colocado em xeque por importantes intelectuais que estiveram reunidos no já mencionado encontro de 1975, em Austin⁶⁷, esse “momento-chave no surgimento da arte latino-americana moderna e contemporânea como campo de investigação acadêmica e curatorial” começa a ser alvo de revisões. Enquanto no complexo quadro que se estabeleceu à época as questões sobre se “um *boom* da arte latino-americana estava realmente acontecendo” (FLAHERTY; NELSON, 2022, 64) e se isso era uma coisa boa (e para quem?) ficaram em aberto e o campo seguiu sofrendo exclusões e as injustiças materiais, o mercado e o colecionismo privado parece ter dado sua resposta desde a sua posição nesse imbricado espaço público da arte e da cultura.

Nesse jogo do sistema da arte, Cisneros e Costantini foram delineando diferentes práticas e projetos e estabelecendo suas redes de relações para legitimação de suas aquisições e da coleção constituída. Este, na verdade, não é um modelo tão inovador de atuação se forem consideradas trajetórias anteriores nos centros hegemônicos, como a de Peggy Guggenheim (e que por sua vez teria se inspirado em Gertrude Stein). A colecionadora nova-iorquina no final dos anos de 1930 estabeleceu em Londres a galeria *Guggenheim Jeune*, contando com nada menos que Marcel Duchamp como conselheiro:

Naquele tempo eu não sabia distinguir uma coisa de outra na arte. Marcel buscou educar-me. Para começar, ele me ensinou a diferença entre arte Abstrata e Surrealista. Então, ele me apresentou a todos os artistas. Todos eles o adoravam, e eu era bem recebida aonde ia. Ele planejou exposições para mim e deu-me muitos conselhos. Eu tenho que agradecer a ele pela minha introdução no mundo da arte moderna. (PROSE, 2015, p. 94)

Aquele “mundo da arte”⁶⁸ a que se referia Peggy Guggenheim ganhou ainda mais complexidade, como aponta o crítico de arte Ticio Escobar (2015) ao caracterizá-lo como um “lugar” cuja manutenção de sua autonomia está em xeque, pois em seu território avançam “conteúdos e formas extra-artísticos” em que as obras de arte são “sobredeterminadas esteticamente por lógicas comunicativas, mercantis e políticas da cultura de massa”. Como consequência disso,

as tradicionais estratégias vanguardistas, fundamentadas no impacto, na provocação e na inovação constante, são assumidas suavemente por um sistema econômico cultural omnívoro, capaz não somente de neutralizar a

⁶⁷ Vide Anexo F, Fotografia do Simpósio, de 29 de outubro de 1975.

⁶⁸ De acordo com Becker (1988 apud FIALHO, 2006, p. 19), “as obras artísticas são criadas, sejam quais forem as condições sociais, seguindo um processo em que participam vários atores sociais. Ele assim, propõe a existência de diferentes mundos da arte, dentro dos quais os atores estão constantemente definindo e redefinindo o que é arte. As fronteiras desses diferentes mundos da arte estão sendo constantemente redefinidas. Os próprios mundos da arte são múltiplos e mutáveis”.

desobediência, como também de nutrir-se dela, de promovê-la e demandá-la, de pagar muito bem por seus gestos. (ESCOBAR, 2015, p. 101)

É nessa complexidade em que se inseriram Patty Cisneros e Eduardo Costantini, mas sob o desafio extra de inserção de uma produção artística considerada marginal nos grandes centros de legitimação. De toda forma, os colecionadores ingressavam num momento de valorização do agenciamento colecionista e das nacionalidades como parte dos discursos de multiculturalismo da globalização. Vários foram os mecanismos utilizados como validação dos colecionadores nos circuitos de valorização simbólica e econômica, em que se pode destacar a participação nos conselhos dos museus e/ou de seus comitês de compras (MOUREAU, 2020).

Cisneros foi quem liderou esse movimento ao fazer parte, já em 1992, do comitê do MoMA; posteriormente Costantini também aparecerá como membro, mas não foi possível identificar a partir de qual data. Os impactos dessa participação podem ser vistos na expansão do acervo do museu com a inserção de obras de latino-americanos nele e com as consecutivas realizações de exposições, a exemplo do caso anteriormente citado em torno à produção de León Ferrari, o que igualmente se deu com a inclusão de trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Armando Reverón, Jesús Rafael Soto e Torres García. Outro indício institucional relevante foi a criação de cargos de curadores dedicados à produção de arte latino-americana desde 1999, ocupados por profissionais latino-americanos, muitos deles com relação direta com as instituições CPPC e MALBA. Por exemplo, a primeira diretora nomeada para o *Research Institute for the Study of Art from Latin America*, criado em 2016, foi a curadora argentina, historiadora e crítica de arte Inés Katzenstein, que já tinha atuado no MALBA entre 2004 e 2008.

Já na perspectiva econômica, no campo do colecionismo, foi Costantini quem liderou a empreitada de valorização da arte latino-americana no pragmático ambiente dos mercados em que arte “é tudo aquilo que é transacionado com base no pressuposto que se está a comprar e vender obras de arte”. Ou seja, se “o que determina a classificação é a existência de procura para bens que são apresentados como arte” (AFONSO; FERNANDES, 2019, p. 283)., os lances e arremates de Costantini foram importantes eventos no âmbito da categoria latino-americana, a exemplo do que se observou no cenário global das transações de arte.

A partir dos anos 2000, os preços das obras sofreram aumentos espetaculares, o que combinado à diminuição dos recursos dos museus mudou a distribuição do poder dentro dos órgãos legitimadores, potencializando o grau de influência dos grandes patronos (MOUREAU, 2020). Embora não tenha sido a proposta desta pesquisa fazer um aprofundamento econométrico, que é um estudo específico em que outras variáveis e cálculos devem ser

considerados, a visão simplificada dos valores de aquisição de algumas obras adquiridas por Costantini e de Cisneros, no intervalo de mais de 30 anos, ilustram bem essas relações e valorizações descritas (Tab. 1). Cisneros, como comentado, raramente fala de números, seja em relação ao tamanho do acervo, seja quanto a valores pagos, então na tabela apresentada incluiu-se a única aquisição com informações na mídia encontrada na pesquisa, da obra de Lygia Clark, cujo valor representou um recorde individual para obras da artista e também para o conjunto do abstracionismo latino-americano, em 2014. É época em que as coleções dessa produção já reforçavam o espectro da procura e sua lógica econômica, já que o que muitas vezes na arte era para ser “subversão passa a ser produtivo” (ESCOBAR, 2015, p. 101).

Tabela 1 - Algumas referências de valores de obras adquiridas por Costantini e por Cisneros (em dólares)

	Manifestación (1934) Antonio Berni	Autorretrato con chango y loro (1942) Frida Kahlo	Abaporu (1928) Tarsila do Amaral	Contra Revelo (Objeto N. 7) (1959) Lygia Clark	Baile en Tehuantepec (1928) Diego Rivera	Diego y Yo (1949) Frida Kahlo
1984			250.000,00			
1990						1.400.000,00
1991	150.000,00					
1995		3.200.000,00	1.400.000,00		3.100.000,00	
2014				2.225.000,00		
2016					15.000.000,00	
2021						34.900.000,00
Detalhes das transações	Aquisição de Eduardo Costantini em transação particular, comprada do filho do artista, J. Antonio Berni, e que segue no acervo do MALBA.	Aquisição de Eduardo Costantini, recorde para uma obra de um artista latino-americano.	Em 1984, vendida por Érico Stickel para Raul Forbes; Aquisição em 1995 por Eduardo Costantini em Leilão da Christie's. Com base em valores de seguros divulgados, estima-se seu valor atual em mais de 40 milhões de dólares.	Aquisição por Patricia Phelps de Cisneros, em leilão da Phillips, um recorde para obras da artista Lygia Clark.	Em 1995 a obra que pertencia à coleção da IBM nos EUA e foi negociada em leilão para um colecionador particular. Em 2016, foi negociada em transação particular e adquirida por Eduardo Costantini.	Em 1990, foi comprada por Mary-Anne Martin, e estabelecido um recorde, acima de um milhão de dólares para uma obra de artista latino-americano. Em 2021, foi adquirida em leilão por Eduardo Costantini, estabelecendo um novo recorde para uma obra latino-americana.

Fonte: Informações consolidadas pela pesquisadora com base nas informações catalogadas ao longo da pesquisa.

Nessa atuação internacional de ambos os colecionadores aqui abordados, em particular no espaço nova-iorquino, pode-se observar o funcionamento do sistema contemporâneo da arte em seu caráter de circularidade comunicativa entre instâncias e agentes e as distintas estratégias dos colecionadores (CAUQUELIN, 2005). Como aponta a pesquisadora Catalina Aldama (2021), Cisneros desenvolveu um leque amplo de ações no MoMA, desde ser membro do conselho do museu até a abertura de um centro de pesquisa, instituição reconhecida por “seu poder de influência direta no valor simbólico das obras latino-americanas” e como “cenário de validação que se pretende ecumênico”; Costantini se destacou no espaço dos leilões, este como “foro de amplificação de alcance internacional” e “validador do valor econômico dos artistas latino-americanos”:

La ciudad de Nueva York y ciertas instituciones allí emplazadas guardan un rol de importancia en las estrategias de Costantini y Cisneros en pos de integrar el arte latinoamericano al circuito global y, a la vez, legitimar sus respectivas colecciones en estos ámbitos transnacionales. En lo que respecta al arte latinoamericano, mientras el MoMA es la instancia de legitimación y el garante del valor simbólico que, desde el centro artístico –Nueva York– irradia su poder al mundo, las casas de subastas Sotheby’s y Christie’s y sus dos ventas anuales de arte latinoamericano, representan una plataforma de alcance global para el arte de América Latina del siglo XX, en el que se convalida el valor económico de los artistas que por allí transitan. (ALDAMA, 2021, p. 128)

Ainda na perspectiva simbólica, em torno à fundamentação da narrativa de cada projeto colecionista, os curadores que foram integrados às respectivas coleções tiveram um papel fundamental nas suas definições, nos critérios de seleção e nas ideias decorrentes que circularam nos espaços institucionais e de legitimação:

Las definiciones, los criterios de selección, las ideas que circulan en este espacio, como parte de las “estrategias” de los curadores, y todo lo que determina la manera en que circula el arte en un espacio de hegemonía cultural, como es la corriente central del arte internacional, no surgen evidentemente de decisiones individuales de los actores. Un conjunto de conceptos y elementos relacionados, con cierta sistematicidad y coherencia, se impone, si logra eficacia, a las distintas posiciones de enunciación. (CERVINO, 2009)

Nessa dinâmica, os curadores, numa posição intermediária entre as instituições culturais e os investidores ou colecionadores, no caso específico de CPPC e MALBA, contribuíram com conceitos e elementos-chave que estavam ligados à própria identificação dessas coleções sob a categoria *latino-americana*, a qual foi assumida em ambas, mas com posicionamentos distintos. Na coleção de Costantini, sua diretriz de aquisição se voltava às obras canônicas do modernismo de 1920-1940. Porém, como descrito no caso, nos anos de 1990, quando já

vislumbrava também a abertura de um museu na América Latina com a proposta de abrigar um acervo de arte latino-americana do século XX, as aquisições precisaram ser reorientadas para a produção de décadas que até então tinham sido pouco contempladas. Assim, os abstracionismos e os concretistas foram sendo inseridos nesses conjuntos para compor essa narrativa panorâmica da arte da região. Já em Cisneros, o foco sempre foi a internacionalização pela via de uma arte que considerava “sofisticada” e de fato de “vanguarda”; o madí argentino, o abstracionismo geométrico uruguaio, os concretos brasileiros e o cinetismo venezuelano eram e seguiram sendo os pilares da parte do acervo de maior visibilidade pública, cuja circulação se concretizou por meio de empréstimos e doações para coleções permanentes, além de exposições em museus da Europa e dos Estados Unidos.

Para evidenciar essas diferenças, pode-se tomar apenas uma pequena parte da produção artística da região, por exemplo, o próprio Abstracionismo, no qual o projeto construtivo brasileiro teve posição de destaque em termos de aquisição em ambas as coleções. O discurso sob o qual essa estética se encaixou nas respectivas coleções é que foi distinto: abordado ou como ponto de mutação de uma América Latina modernizada que se inseria na história da arte global pelo que tinha de universal; ou como parte integrante de um panorama histórico da arte da região, e que projetava-se internacionalmente pelo particular.

Em 2001, Ariel Jimenez e Luiz Perez Oramas, então curadores na coleção de Cisneros, propuseram-se a fazer um diálogo que, segundo a introdução que o acompanhava, estabelecia-se sem nenhum plano pré-concebido para guiar a discussão. Contudo, o “livre intercâmbio de ideias” tinha um objetivo: “investigar algumas das relações estabelecidas entre as obras da Coleção Patricia Phelps de Cisneros”, abordando não todo o acervo, mas em particular aquelas obras que pertenciam às diferentes correntes da arte abstrata latino-americana (ORAMAS; JIMENEZ, 2001). Além disso, o texto foi publicado no catálogo da exposição *Abstracción geométrica: arte Latinoamericano en la colección Patricia Phelps de Cisneros*, ou seja, claramente reforçando o eixo central de promoção desse acervo.

Ainda que este estudo não tenha caráter quantitativo, para fins didáticos e analíticos da proposição em torno ao reforço de uma narrativa, foi possível observar, numa rápida consulta à página na *Internet* em que constam as exposições da CPPC, que, das 55 listadas para as diversas coleções (Modernos, Contemporâneo, Orinoco etc.), 11 tiveram em seus títulos os termos “concreto”, “abstração” ou “geometria” (e suas variações de sufixos); outras 10 fizeram referências a “linhas” e “planos espaciais”, o que de forma menos direta também leva à mesma produção artística. Entre as mostras restantes da relação publicada, algumas adotavam palavras

mais metafóricas como tema, porém também envolviam o núcleo central de obras, e outras estavam relacionadas às demais coleções (CPPC, 2022c).

No MALBA, desde sua abertura em 2001, como explicitado no estudo de caso, exposições cronológicas de arte latino-americana alternavam-se com outras individuais de artistas ou sob recorte geográfico – argentinos, rio-platenses, mexicanos, por exemplo –, endossando as qualidades do acervo quanto à sua amplitude histórica, a representatividade dos países da região e a presença de obras-primas dos mestres consagrados. Somente *Verboamérica*, a exposição celebrativa, rompeu com a lógica panorâmica linear, mas mesmo tendo sido organizada em núcleos temáticos, podia-se reconhecer em cada um deles as obras-ícones da coleção e canônicas da história da arte latino-americana.

A cocuradora dessa exposição, Andrea Giunta (2020a), reafirma que a coleção reúne peças paradigmáticas da arte latino-americana, o que segundo ela não representa um limitante curatorial dada a densidade dessas obras que acabam por oferecer múltiplas possibilidades de montagem. Mesmo quando retiradas de cronologias e estilos, são obras a partir das quais podem ser ativados “o poder das imagens, a luminosidade que emerge do contato e diálogo entre elas” que, ao mesmo tempo, do ponto de vista de narrativa da coleção, também a consagram como pilares:

[...] Abaporú de Tarsila do Amaral, *Manifestación y La gran tentación* de Antonio Berni, *Lo normal* de Mónica Mayer, *Los sueños* de Grete Stern, la serie de fotografías de Horacio Coppola sobre Buenos Aires, la *Arruga* [Wrinkle] de Liliana Porter, las obras de Diego Rivera y de Frida Kahlo, todas ellas, entre muchas otras, piezas emblemáticas en la trayectoria de estas y estos artistas. (GIUNTA, 2020a, p. 20)

Trata-se, portanto, em uma coleção (MALBA), de uma “fortaleza” para a arte latino-americana na América Latina e próxima dos latino-americanos e, na outra (CPPC), de uma “plataforma” num circuito internacional em que a arte da região podia ser vista pelo mundo e ao lado de um Mondrian. Os cálculos de custos de oportunidade, de risco e retorno, de interesses pessoais e conexões foram alguns dos fatores ponderados – ou ao menos explicitados em entrevistas –, e que pesaram nas decisões de um e de outro colecionador, levando-os a esses caminhos distintos.

Patty Cisneros investiu em alianças visando criar, por meio de um programa internacional, uma rede de colaborações, por meio de empréstimos, comodatos, acordos de pesquisa de médio e longo prazos e de doações a acervos permanentes. Nessa “coleção de coleções”, vislumbrou “*una lectura dilatada y sistemática del desarrollo de la cultura material iberoamericana, desde sus orígenes hasta hoy*” (CISNEROS, 2011, p. 23) para um público

maior e o mais diverso possível; Costantini se integrou a outra rede, a dos museus privados de arte, o qual, desde 2000, ganhou mais de 300 novos membros no mundo (KOLBE *et al.*, 2022), e nessa trajetória firmou a posição “de melhor coleção de arte latino-americana em exposição permanente no mundo” (AFP, 2019, on-line), uma dupla cartada na história da arte e dos museus. Assim, paralelamente e de maneiras distintas – ainda que não exclusivamente – pode-se dizer que enquanto um fortalecia as estruturas internas da região como um centro irradiador de uma produção, como espaço de circulação e recepção de narrativas latino-americanas de alcance internacional, a outra, desenvolvia pontos mais pulverizados de produção de conhecimento, circulação e recepção dessa arte em circuitos nos Estados Unidos e na Espanha. E ambos contribuíram, assim, para a constituição de uma geografia transregional da arte latino-americana.

Numa aproximação dos colecionadores e de suas instituições, CPPC e MALBA, agora, no tempo presente, a expansão dos seus acervos tem sido feita também na direção da arte contemporânea, sendo este um movimento público mais recente. Será necessário seguir observando-o para melhor avaliar quais diretrizes de aquisição e formulações narrativas serão consolidadas em mais essa etapa das coleções. Entretanto, na CPPC este (o de obras contemporâneas) é um grupo de obras que já se conformou como um dos cinco núcleos do acervo e que não é voltado exclusivamente à arte latino-americana. Ainda que nele predomine, está inserida junto a de “artistas de outras partes do mundo que se envolveram com a América Latina, refletindo a natureza global da produção artística contemporânea” (CPPC, 2022a).

A pesquisadora Augustina Battezzati (2022, on-line) desenvolveu um estudo centrado nesse núcleo de obras e em suas articulações discursivas e identificou a sua inserção tanto sob a “possibilidade de abordar tendências contemporâneas do circuito global como de intersecção com os interesses dos diretores e agentes de museus”. Um dos trabalhos que selecionou como objeto de análise foi o *Poema Volcánico* (2014) do artista argentino Eduardo Navarro, o qual integrou o conjunto de obras doadas pela CPPC ao *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires* (MAMBA), em 2018, e que foi apresentado na mostra “*Portadores de Sentido. Arte contemporâneo en la Colección Patricia Phelps de Cisneros*”. Inserida numa categoria temática sobre expedições, a obra foi aproximada de uma estética que pode ser reconhecida como contemporânea, e o artista e a sua produção se inscrevem num perfil vinculado à bienalização do sistema artístico.

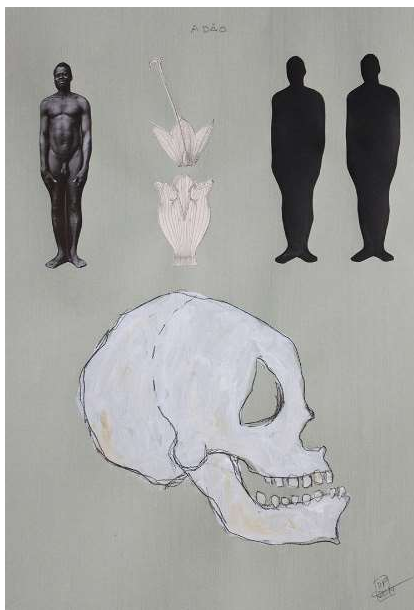
Figura 39 – Eduardo Navarro, *Poema Volcánico* (2014)



Fonte: Imagem utilizada no comunicado de imprensa da CPPC sobre a doação ao MAMBA, reproduzida no artigo de BATTEZZATI, 2022.

Já entre as recentes aquisições de arte contemporânea do MALBA, podem ser destacadas quatro obras da artista brasileira Rosana Paulino, compras viabilizadas com recursos do *Comité de Adquisiciones* da instituição em 2018, sendo elas: *As Filhas de Eva* – da série homônima (2014), *Adão* (2014), *Progreso das Nações I* (2017) e *Amor Pela Ciência* (2018). O artigo “*El arte negro es el Brasil*”, de Andrea Giunta, aborda, dentre outras, a série que inclui a obra *Adão*, uma colagem em que se veem elementos que aludem à flora brasileira justapostos a ossos, uma referência ao cemitério *Negros Novos*, localizado no Rio de Janeiro, descoberto apenas em 1996, e que reúne os restos queimados e acumulados das pessoas pretas escravizadas que chegavam ao Brasil e aqui morriam (GIUNTA, 2020b). Paulino foi homenageada na edição de 2020 da Bienal do Mercosul, também curada por Andrea Giunta, pela relevância das suas discussões sobre o racismo e em manifestações contra ele, por seu trabalho centrado na presença negra na cultura “do outro lado do Atlântico” e na realidade internacional da diáspora imposta pela escravidão, além de sua presença no feminismo e no debate sobre “o que é ser mulher negra” (GONÇALVES, 2020, p. 116).

Figura 40 - Rosana Paulino, *Adão* (2014), colagem, grafite e acrílica sobre papel, 49,5 x 39,5 cm



Fonte: MALBA [s.d.]

É interessante observar nesse olhar para o contemporâneo e modos de inserção da produção latino-americana de ambas instituições que elas se assemelham na busca pela inscrição no sistema da arte da produção de artistas da região, mas não no nível da narrativa, em que prevalecem os discursos da diferença (MALBA) e do universal (CPPC). Traços que ficam evidentes até nos desejos irrealizados e irrealizáveis dos colecionadores, já que nem mesmo todas as suas fortunas poderão dar outro destino a algumas obras que não o da “Cripto-história da Arte” (SERRÃO, 2001) latino-americana, das obras desaparecidas na voragem do tempo ou do descaso.

Muitas das entrevistas cedidas pelos colecionadores, depois dos jornalistas explorarem as inúmeras conquistas de uma jornada exitosa (talvez para dar um pouco mais de realidade a uma vida em que nem tudo é “instagramável” – porém, sem sucesso), invariavelmente, e antes de um término triunfante, colocam a questão: “E qual seria sua obra dos sonhos”? A lista sempre aumenta, alguma obra é acrescentada que não tinha sido mencionada anteriormente, mas há uma, nos sonhos de Costantini (BATALLA, 2021), e outra, nos de Cisneros (GARCÍA-OSUNA, 2014), que por mais que queiram não poderão ter, já que ambas tiveram um trágico destino. As obras em questão são, respectivamente, *Samba*, pintada em 1925 por Di Cavalcanti e que foi destruída no incêndio de 2012 que acometeu a residência do colecionador e marchand brasileiro Jean Boghici, e a instalação de Hélio Oiticica, *O Grande Núcleo* (1966), que teve o mesmo fim devido ao incêndio na casa da família do artista, em 2009. São “objetos mortos”, com rastros em exposições, no noticiário trágico e na memória desejanter dos colecionadores.

Figura 41 - Obras dos sonhos de Eduardo Costantini e de Patty Cisneros - Di Cavalcanti, *Samba* (1925) e Helio Oiticica, *O Grande Núcleo* (1966)

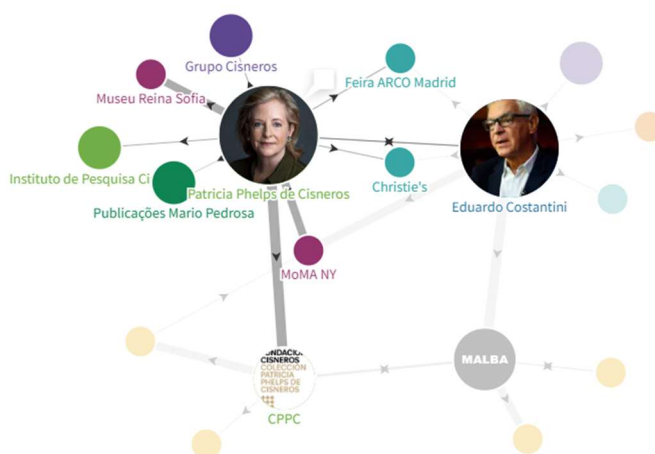


Fontes respectivamente: DI CAVALCANTI, 2022 e PÚBLICO, 2009

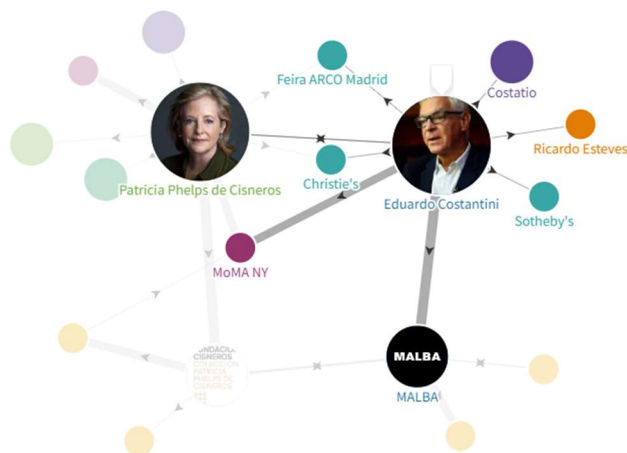
Uma outra forma de visualizar essas histórias entrelaçadas é o exercício inicial proposto a seguir, na forma de um diagrama de pontos de conexão aqui levantados que conforma uma rede relações estabelecidas por Patty Cisneros e CPPC e Eduardo Costantini e o MALBA, um trabalho de mapeamento que segue em construção:

Figura 42 - Cisneros e Costantini: diagrama de pontos de contato e ligações

group name ● Coleção Costantini ● Curador/Crítico ● Coleção Cisneros ● Museu ● Mercado de Arte ● Colecionador ● Empresa ● Curador/Crítico



group name ● Coleção Costantini ● Curador/Crítico ● Coleção Cisneros ● Museu ● Mercado de Arte ● Colecionador ● Empresa ● Curador/Crítico



Legenda/fonte: Mapeamos desenvolvido pela autora e que seguem em contínua atualização e construção. Para navegar no diagrama de relações e visualizar detalhes das conexões, acessar a versão *Web* disponível em: <https://www.ecocircuitodearte.com/arte-latino-americana>.

Trata-se de uma complexa trama, em que os colecionadores fizeram “obra com suas coleções”, um retrato em movimento deles mesmos, mas também de todas as pessoas que o constituíram (RAMÍREZ; PAPANIKOLAS, 2002, p. 138). Nessa novela, crônica ou saga de uma atividade privada com destino público, finalmente – hipoteticamente – Patty Cisneros poderia valer-se das palavras de Peggy Guggenheim para explicitar as oportunidades criadas internacionalmente para a arte latino-americana pelo emprego de “seus talentos, seu dinheiro e suas conexões” (PROSE, 2015, p. 90), enquanto, Costantini, poderia se apropriar de outra das célebres afirmações da mecenas: “Eu não sou um colecionador. E sou um museu” (PROSE, 2015, p. v).

À sua travessia tem-na por já feita. O alcançável, à sua medida, já atravessou até lá. O que haveria de alcançar está alcançado à medida e à feição de si mesmo. Pode a sua não ter sido uma travessia paradigmática, e não será, certamente, uma que sirva literalmente a outrem, mas foi a sua e está feita, e não tem tempo nem alma para refazer qualquer outra. Pode até dar uma mão à travessia seja de quem for. Mas não lhe exijam, nem queiram lhe impor, que refaça a sua.

(Ruy Duarte de Carvalho, *desmedida*, 2006)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta jornada de investigação por “historias conectadas” do sistema da arte latino-americana, em circuitos, circulações e coleções, e suas respectivas análises, permite agora algumas considerações finais, retomando problematizações formuladas, dilemas contemporâneos e lançando um olhar curioso, indignado sobre os caminhos da arte da América Latina. Seguramente, todo o trajeto foi de um enorme aprendizado individualmente, para a pesquisadora, e espera-se que esse trabalho seja também relevante para os demais colegas pesquisadores que se propuserem a caminhar por essas rotas, para os campos de conhecimento imbricados nesses trânsitos e para a própria sociedade, em suas construções históricas e projeções de outras perspectivas possíveis.

O alerta de Gruzinsky (2001 apud PRADO, 2005) sobre as abordagens que enfatizam as “histórias conectadas” apontava para uma eficácia dessa tessitura e também para a demanda por uma “enorme erudição” e “notável maturidade intelectual”, as quais foram efetivamente experienciadas nesta trajetória, com a ressalva de que a opção por ter seguido nessa abordagem não se deveu à pré-existência da condições de habilidade da pesquisadora, mas sobretudo pela possibilidade e vontade de obtê-las como ganhos, em certa medida, após a realização do percurso. E o embarque nesse desafio não foi por mero espírito aventureiro (mesmo que este também estivesse presente), mas também porque encontrou o amparo da experiência da orientadora da pesquisa, Lisbeth Rebollo. Com toda sua vivência pessoal e profissional por esses mundos da arte brasileira e latino-americana em circuitos transnacionais, encorajava a “nova pesquisadora” e lhe inspirava ânimo para seguir adiante, tendo sido seus testemunhos fundamentais para a composição desta narrativa contemporânea.

O respaldo teórico – e afetivo – de Spink (2003), encontrado logo nas primeiras leituras sobre metodologia, foi também essencial: no início, agregando mais sentido ao projeto; no seu desenvolvimento, dando amparo aos momentos em que se segue caminhando mesmo sem saber direito como e para onde, até se chegar a este momento em que todo o caminhar assume a forma de dissertação (SPINK, 2003). Além disso, as suas reflexões sobre o “investigar como uma forma de relatar o mundo” e a pesquisa como um produto social para relatar e um produtor de relatos, ou seja, “uma maneira de contar – e produzir – o mundo”, ainda seguirão reverberando em próximas investigações.

Contudo, nem todos os encontros foram metodologicamente planejados, e alguns que estavam previstos não aconteceram. Pela inspiração em Vinícius de Moraes, pode-se até afirmar que “a pesquisa é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela pesquisa”. Não estava

previsto, por exemplo, encontrar um grupo de pesquisa que trabalhava sob o marco das produções e circulações de ideias, artes e literatura no espaço transnacional no período de 1960-2020, mesmo arco temporal da presente investigação. Conduzido por Mariana Cerviño, na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, por meio dele foi possível a integração dos pesquisadores por plataformas *online*, dos debates teóricos, dos casos estudados e das dificuldades das pesquisas, e o compartilhamento de experiências com colegas que se debruçavam sobre a produção latino-americana, inclusive sobre o colecionismo e tendo os mesmos sujeitos e objetos de estudo. Se esse foi um dos efeitos colaterais positivos da pandemia, ao mesmo tempo, não ter tido acesso a bibliotecas e ter que pela primeira vez passar pela experiência do aprendizado via meios virtuais não eram bem as condições imaginadas para se começar a pesquisa. Mas assim ocorreu.

O quadro referencial teórico inicialmente desenhado ganhou novos contornos ao longo do trabalho, em particular no pilar da transregionalidade. Com os avanços nos levantamentos iniciais para o desenvolvimento do panorama do sistema latino-americano, foram identificados vários grupos, congressos e publicações que ratificaram essa abordagem, inclusive uma disciplina que era inédita na USP, *Desafios e Possibilidades nos Estudos Transnacionais e Interdisciplinares*. Assim, o que era uma “moldura conceitual” para o estudo ganhou mesmo traços de performance desses autores no palco do dia-a-dia de pesquisa em diálogos com Aracy Amaral, Juan Acha, Andrea Giunta, Ticio Escobar e Néstor García Canclini, vozes contemporâneas muito vivas nos debates da história e da crítica latino-americana e que foram ressoando e dando sustentação aos achados nas tramas das coleções.

Trabalhar os colecionadores e as coleções como sujeitos e objetos de estudo foi um exercício enriquecedor, em particular em “conversas” com a trajetória de Patty Cisneros e de Eduardo Costantini no universo dos acervos constituídos na *Colección Patricia Phelps de Cisneros* e no *Museo de Arte Latino Americano de Buenos Aires*, ainda que extremamente desafiador pela articulação de tantos campos de conhecimento e eventos entrelaçados, como previsto. Da formulação dos questionamentos sobre a emergência do fenômeno do colecionismo de arte latino-americana na América Latina e das hipóteses de sua contribuição para a consolidação do seu circuito (cultural e mercadológico) transregional, e então explorados como estudo comparativo, puderam-se desenvolver algumas relações, análises e considerações, além de se extraírem daí os aprendizados destacados a seguir.

Vale antes reforçar alguns pontos das escolhas de recorte e metodológicas. Como o problema delineado abrangia a conformação do sistema, do circuito transregional, optou-se por abordar as trajetórias dos colecionadores e as coleções de maneira multidimensional, o que

trouxe uma complexidade maior de articulação das variáveis e dos eventos, relacionados ainda a dois sujeitos e dois objetos num modelo comparativo. Então, nesse ponto, para outros estudos que venham a se debruçar sobre essa temática e sob esse recorte, poderia ser definida uma dimensão de análise e detalhada uma instância do sistema em algum agenciamento em particular, por exemplo.

Neste trabalho, portanto, foi possível o aprofundamento nas operações de transformação de coleções privadas em públicas, de maneira interdisciplinar e tendo em vista as múltiplas instâncias dos contextos empresariais, artísticos, mercadológicos e econômicos em que se inserem; ademais, chegou-se à composição de uma fotografia panorâmica do colecionismo regional e global, especificamente da arte latino-americana como categoria. Com isso, pôde-se corroborar as análises sobre a importância do surgimento de “uma nova geração de colecionadores” de arte na categoria latino-americana para a consolidação do circuito, como propostas por Mari Carmen Ramírez em *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, sendo que o cenário apresentado nessa publicação de 2001 pôde também ser complementado. Ainda, foi possível reiterar a relevância de agentes em espaços internacionais como legitimadores, como apontou o estudo de Maria Lucia Bueno (2020, p. 66), que destaca “o protagonismo dos colecionadores baseados no Estados Unidos tanto na primeira etapa da arte moderna, quanto nas últimas transformações no domínio da arte contemporânea”, ampliando essa visão para as circulações transregionais.

Tal estudo agregou “fragmentos de conversas” e “materialidades” (SPINK, 2003), que conduziram a uma leitura dessa “tessitura” que se formou também sob a ideia de “sincronicidade”, a exemplo do que é proposto por Andrea Giunta para o período a partir do II pós-guerra em torno às produções latino-americanas que já se estabeleciam em um campo relativamente autônomo. Da mesma maneira, o desenvolvimento de forças de agentes latino-americanos, no caso de colecionadores com origens regionais em trânsito transregional, evoluiu não apenas como desdobramento dos movimentos colecionistas dos centros hegemônicos, mas simultaneamente, e capitaneado em termos ideológicos, de recursos financeiros e de produção de conhecimento propiciados por esses colecionadores e pela de rede por eles ativada no campo estabelecido.

Não foi dimensão de análise neste estudo as necessidades, as motivações, a ética e a moral dos colecionadores e de seus respectivos atos de colecionar arte, o que caberia a um estudo sob uma abordagem da psicologia. Os levantamentos e as análises concentraram-se na coleção como forma de capital cultural e nos colecionadores em sua atuação e papel no campo artístico e posterior conversão em capital simbólico e econômico (AFONSO; FERNANDES,

2019). Por um lado, as primeiras aquisições e a sua evolução em um projeto de coleção e de acesso público se constituíram como formas de diferenciação e elevação na estratificação social, tanto para Patty Cisneros como para Costantini; por outro, os capitais por eles agregados – cultural, social e econômico – foram convertidos em valor simbólico para eles mesmos, para as obras individualmente e em especial para o *status* adquirido de “obras de coleção”, transformando-se em valor econômico no mercado, seja num “espaço latino-americano” de atração e profusão (MALBA), seja num “espaço global” de circulação e recepção (CPPC), movimentos estes sintetizados em narrativas para a mídia e por ela replicadas e para os espaços privilegiados de circulação, cada vez mais híbridos, de intercâmbios culturais e econômicos.

De toda forma, a performance nos espaços dedicados primariamente aos negócios da arte gerou como elementos observáveis, por exemplo, os preços das obras e a cartografia de colecionadores na “vertente procura” (AFONSO; FERNANDES, 2019). Naqueles em que o cultural é enfatizado, as narrativas das mesmas coleções foram amplificadas em múltiplos recortes em exposições, por curadores e curadorias, e, finalmente, inscritas nos textos curatoriais, na crítica e na história das artes visuais no contexto nacional, regional e internacional.

Nessa dinâmica, nos anos 1990 viu-se uma divisão em “dois vetores” que o puxaram em direções opostas e “definiram o campo da arte latino-americana”, o que justamente pôde ser observado por meio dos projetos colecionistas estudados.

Por um lado, a ideia de identidade latino-americana como uma ferramenta poderosa num sistema da arte cada vez mais fragmentado e baseado em identidade [...] Por outro lado, viu-se o *mainstream*⁶⁹ do mundo da arte contemporânea se diversificar, na direção de uma sensibilidade mais global. (PÉREZ-BARREIRO, 2013, p. 137)

Ainda que cada um desses vetores se perfaçam de distintas aspirações quanto ao papel da arte latino-americana na história da arte e das ideias e afete a sua apresentação dentro de museus e instituições, ambos buscaram a inserção dessa arte nesses espaços, ao mesmo tempo que reproduziram as arbitrariedades com que são impostas determinadas concepções artísticas (CANCLINI, 1980).

Apesar de os estudos reforçarem as hipóteses de contribuição direta para a consolidação do sistema e dos circuitos da arte latino-americana, em âmbito transregional, seja pela adoção

⁶⁹*Mainstream*: 1. Corrente cultural ou ideológica que é mais divulgada ou dominante em determinado local e período. Adjetivo de dois gêneros e de dois números 2. Que pertence a uma corrente ideológica ou cultural dominante, convencional ou mais divulgada (ex.: jornais mainstream). 3. Criado para ser vendido ou divulgado em grande escala (ex.: música mainstream). = COMERCIAL (DICIONÁRIO PRIBERAM, [s.d.]

de uma ou outra estratégia nas coleções analisadas, é preciso relativizar a qualidade desse impacto em médio e longo prazos, à luz de estudos que justamente passaram a se aprofundar sobre como reverberaram no século XXI esses fenômenos do final do XX. Ou seja, é importante ponderar sobre os efeitos desses discursos do regional e universal, cada um calcado em uma estética em particular como estratégia de inserção num mercado globalizado, avaliando o grau de participação e globalização resultante, em tese mais multicultural.

Partindo da questão estética, de sua historicização e dos discursos, ambas as coleções acabaram por assumir um modo de construção da história da arte como evolutiva entre os movimentos. A produção modernista como cânone da história da arte da região e as linguagens abstratas e cinéticas como rupturas e superiores à tradição regionalista, representativas de uma modernidade de alcance universal. Porém, visões críticas e historiográficas mais recentes buscam novas formas menos “aplanadoras do mundo artístico” (GIUNTA, 2020a, p. 79) e excludentes, onde, por exemplo, a arte popular não teve lugar. Nesse sentido, quando brevemente se analisaram os casos das aquisições de arte contemporânea, pelo MALBA e pela CPPC, notou-se a insistência nas posturas dualistas.

Por conseguinte, além do reforço do “rótulo latino-americano” como estratégia de inserção, essa arte ficou reduzida a algumas estéticas e movimentos e, portanto, a alguns artistas. Como apontado por Ana Magalhães e Adele Nelson (2021) em artigo sob o enfoque da arte abstrata do Brasil dentro dos contextos latino-americano e internacional, nestes predominou uma lógica em favor da promoção e da visibilidade dessa arte que praticamente inviabilizou a abstração gestual, informal ou lírica, ofuscando trajetórias heterogêneas no continente que vão além da arte concreta e das práticas participativas e cinéticas.

A atenção internacional ao neoconcretismo, em particular, ofusca qualquer consideração de uma arte que não esteja voltada para os princípios geométricos e interativos do grupo. Desde 1990, este foco, de um lado, cooperou com a visibilidade de um número seletivo de países predominantemente sul-americanos, regionalmente ricos e um grupo de artistas majoritariamente brancos produzindo em grandes cidades. De outro, valorizou-se assim a produção artística inteligível para as histórias centradas na arte europeia e estadunidense. De fato, a promoção da arte neoconcreta e concreta brasileiras em sentido mais amplo pode ser vista já no final da década de 1950, quando organismos diplomáticos brasileiros apoiaram uma série de exposições que promoveram esses artistas no contexto internacional, lado a lado com a apresentação do projeto de Brasília, como a nova capital do País. (MAGALHÃES; NELSON, 2021, p. 98)

Os exemplos citados – arte popular e a abstração gestual, informal ou lírica – são algumas das expressões praticamente inexistentes em ambas as coleções aqui abordadas, pelos

registros a que se tem acesso público. Evidentemente, toda coleção é um recorte, sem a obrigatoriedade de ser compreensiva e representativa – o que nem seria possível – de todos os movimentos e expressões artísticas. O problema reside no fato de que, nas elaborações discursivas das coleções em curadorias, em exposições e respectivos títulos e na mídia, o que fica em primeiro plano é a sua abrangência latino-americana, quando na verdade apresentam “um número seletivo de países” da região, com recorrência e destaque de alguns artistas. Além disso, mesmo no recorte intencionado da própria “abstração geométrica”, as “exclusões são marcadas, como no caso da ausência da arte colombiana em narrativas transnacionais dessa vertente” (MAGALHÃES; NELSON, 2021).

A exemplo desse caso colombiano, assim observou Ticio Escobar (2015) sobre o conceitualismo paraguaio, que não aparece em *Global Conceptualism* ou em *Conceptualism in Latin American*, obras de autoria de Mari Carmen Ramírez e Luis Camnitzer, respectivamente. Assim, esses “países pequenos” parecem ser “abandonados à sorte”, configurando “uma dupla marginalização, a internacional e a continental” (ESCOBAR, 2015, p. 178-179). E, ainda, no outro vetor apontado por Gabriel Pérez-Barreiro, em que persiste uma “latino-americanidade”, observa-se a contínua replicação da fórmula que criou “o fenômeno de Frida Kahlo” (LUBOW, 2008), reproduzido agora para a “inventora da arte moderna no Brasil”, Tarsila do Amaral. (MOMA, 2018)

Seria importante ao menos assumir mais claramente, de um lado, a incapacidade de adotar o tal enunciado latino-americano “sem escamoteamentos ou excessivas simplificações dessa diversa, complexa e dinâmica produção simbólica de artistas nascidos ou residentes nessa região” (COUTO, 2020, p. 142) e, de outro, rever a sua instrumentalização a serviço de uma estratégia de inserção. Até pelas condições e posições privilegiadas e institucionais alcançadas pelas coleções e colecionadores aqui estudados, pela experiência e rede estabelecida em seus mais de 50 anos de projeto executado e reconhecido, poderiam eles agora usar dessa influência em favor da “desmontagem” da visão utilitarista, relativamente aceita como útil. Utilidade e vigência questionadas desde o fim dos anos 1990 como proposto, entre outros, por Ticio Escobar (1997) quando vislumbra a “reformulação de alguns de seus temas básicos (como estilo, vanguarda, identidade, utopia), além de propor a “desconstrução das dicotomias que os sustentam (forma-conteúdo, arte do próprio-outro etc.)”⁷⁰.

Sobre a questão do grau de inserção e globalização, apesar das impressões iniciais de ganhos de espaço no cenário artístico internacional, alguns estudos recentes sob perspectivas

⁷⁰ Do original: “reformular algunos temas básicos suyos (como estilo, vanguardia, identidad, utopía) y, por otro, desconstruir las dicotomías que los sostienen (forma-contenido, arte propio-ajeno, etc.)”.

de análise sociológica com base em pesquisas empíricas de longo prazo apontam que poucas mudanças concretas foram verificadas (FIALHO, 2006). Nessa linha, o estudo conduzido por Ana Leticia Fialho sobre a arte brasileira no cenário internacional baseou-se na presença dessa produção de forma institucionalizada e de agentes integrando processos de decisão e legitimação.

A “medida de inserção” considerada na pesquisa levou em conta dois direcionamentos. No primeiro, verificava se o processo tinha levado à desconstrução da hierarquia de valores das instâncias artísticas e de legitimação, invariavelmente localizadas no eixo Europa-Estados Unidos, uma situação na qual poderia ser observado se as regiões ditas periféricas estariam então participando não só da renovação da oferta cultural, mas também da formulação das convenções que regem o mundo da arte internacionalmente, e contribuindo para a sua diversificação e expansão e, no limite, o desaparecimento dessa relação centro-periferia. No segundo, verificava se, pelo contrário, a participação das regiões periféricas no mundo da arte internacional não seria seguida por um questionamento do poder dos países dirigentes, dos valores e do poder dos órgãos de legitimação colocados no centro. Desse modo, o que se identificaria era o risco de aumento da concentração e da marginalização das regiões localizadas fora do centro. Nessas análises, a conclusão desfazia a “ficção da inserção”:

Começamos então a entender melhor o funcionamento dos mundos da arte, nacional e internacionalmente. Esse entendimento evoluiu para duas outras certezas: primeiro, que a arte brasileira de fato não tinha inserção alguma internacional, que essa inserção era uma ficção; então, que a ideia de flexibilização das fronteiras do mundo da arte internacional também foi uma ficção. (FIALHO, 2006, p. 357)

Outro estudo, realizado quase uma década depois e que seguiu nesse mesmo tom, é o de Alain Quemin (2015), que tomou como base os *rankings* de artistas *Kunstkompass*, *Capital Kunstmarkt Kompass* e *ArtReview Power 100*. Analisando um período de desde meados dos anos 1990 até ao início dos anos 2000, dentre outras análises, o sociólogo identificou apenas um ligeiro aumento (de 16 para 23) no número de países e um peso desigual entre os que estão representados nos *rankings*, apesar da ideia generalizada de que o mundo da arte contemporânea de hoje tenha se globalizado, levando em consideração que o mundo tem entre 190 e 200 nações diferentes.

[...] o peso dos poucos países que aparecem é muito desigual. Os EUA e a Alemanha estão muito à frente de todas as outras nações com cerca de 30% do total da produção artística internacional contemporânea para cada uma delas. Seguem-se o Reino Unido com uma quota que ronda os 9 ou 10% por

ano. Seguem-se a França, a Suíça, a Itália e a Áustria, a uma distância acentuada dos três países líderes anteriores, uma vez que a percentagem dos quatro países seguintes situa-se apenas em cerca de 2,5 a 4%. A percentagem de todos os outros países que aparecem é ainda menor e geralmente devido a um único artista. Isso torna a presença desses países no cenário internacional da arte contemporânea particularmente insubstancial.⁷¹ (QUEMIN, 2015, 830)

Essa questão da alteração ou não das configurações e relações entre o regional e o global foi tema da discussão proposta por Néstor García Canclini na conferência de 2007 da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), agregando mais alguns “pequenos eventos históricos” que revelam muito dessas lógicas com que opera o sistema da arte. “Na reorganização transnacional da circulação da arte”, Canclini apontava algumas mudanças provocadas pelos processos econômico, tecnológicos e comunicacionais, como o distanciamento de uma época quando se nomeavam determinadas tendências artísticas agregando a elas também uma nacionalidade: barroco francês, muralismo mexicano ou *pop* americano. O crítico também enfatizou as ideias de desterritorialização e dos trânsitos em obras artísticas que se concentram em viagens e fronteiras, mas observou que tal nomadismo se concretiza da maneira desigual, dependendo das origens do artista (quando provém de um país central ou considerado periférico):

Sin embargo, el nomadismo no opera del mismo modo en los circuitos de los países centrales que respecto de los artistas y las exposiciones de zonas periféricas. Si se analiza a artistas nacidos en Francia, Gran Bretaña o Alemania, no se les pide el pasaporte ni se espera que representen su cultura local. En cambio, si un país “no central” es invitado a un acontecimiento global, como ocurrió en la feria de ARCO en Madrid, en 2005, se dedican artículos en catálogos y revistas a valorar si sus artistas representan los estereotipos de la mexicanidad. (CANCLINI, 2007, 149)

Não obstante, levada a questão da inserção para os raios de atuação dos agentes, as percepções de pequenos avanços também são legítimas. Se numa escala macroterritorial eles passam despercebidos a ponto de não alterarem os *rankings* e as políticas institucionais em ambientes globais, fissuras e frestas podem ser identificadas como indícios de abertura para uma nova condição. Nesse sentido, Cuauhtémoc Medina (2021) observou que estaria “o circuito artístico transnacional” mais definido, estruturado, sólido, “como território institucional,

⁷¹ Do original: “The weight of the few countries that appear in Table 1 is very uneven. The USA and Germany come far ahead of all other nations with around 30% of total contemporary international artistic production for each of them. They are followed by the United Kingdom with a share that is situated around 9 or 10% each year. Then come France, Switzerland, Italy and Austria, at a marked distance from the three preceding leading nations, as the share of the four following countries is situated around 2,5 to 4% only. The percentage of all other countries appearing in Table 1 is lower still and generally due to a single artist. This makes the presence of these countries on the international contemporary art scene particularly insubstantial”.

comercial e discursivo”; sustentava ainda essa visão pelo desenvolvimento do campo da arte latino-americana como pesquisa universitária, como meta-história curatorial e crítica, assim como pelo nível de institucionalização atingido:

Na verdade, não existe nenhuma outra rede regional que envolva uma energia coletiva semelhante: na América Latina há uma variedade de instituições e dispositivos sociais muito diversos, incluindo museus e coleções específicas (Malba, Coleção Cisneros, ICA no Museu de Belas Artes de Houston, UECLA na Universidade de Essex, LAAC na Tate, etc.), bienais e mostras panorâmicas regionalizadas (da Bienal do Mercosul a Havana, passando por São Paulo, o Pacific Standard time LA/LA promovido pelo Getty em Los Angeles neste 2017), departamentos e faculdades dedicados ao seu ensino de forma sistemática em ambos os lados do Atlântico, uma série de publicações e genealogias intelectuais que convocam o consenso de especialistas (Duas décadas, Além do fantástico, Heterotopias, Cartografias, etc.), alguns leilões anuais na Sotheby's e Christie's e um circuito crítico e acadêmico que se manifesta, como uma espécie de partido subterrâneo, em encontros, simpósios e congressos que acontecem em algum lugar do mundo a cada três ou quatro meses. (MEDINA, 2021, p. 14)

Percebe-se portanto que não se trata de “nem deslocalização absoluta, nem mero retorno à exaltação nacionalista” (CANCLINI, 2016, 178): o que há de toda maneira em comum nessas visões sobre a inserção global da arte latino-americana é que se refere a um processo em curso e de efeitos possíveis, talvez em longo prazo de forma mais amplificada. Evidentemente, trazendo essas visões para área de influência dos dois agentes aqui estudados, não se pode afirmar que não tiveram impactos por não terem sido observados no nível macroterritorial das relações de poder, nem a eles se pode atribuir todo o mérito das mudanças que podem ser percebidas. O que se pode perceber, tomando como referência as ideias de “presença da produção latino-americana de forma institucionalizada” e de “integração de agentes nos processos decisão e legitimação”, é que ambos atuaram diretamente nessas frentes. Suas trajetórias apontam ações objetivas e prospectivas de manutenção dessas posições como um projeto continuado, gerando “pequenos eventos históricos”, o que na visão de Nathalie Moreau (2017) é o que constitui o processo de legitimação e construção do valor artístico de artistas e obras no sistema contemporâneo e de suas inscrições na história.

Assim, as “sagas” dos colecionadores, suas coleções e suas redes em “histórias conectadas” criam, multiplicam e potencializam esses “sinais objetivados, tangíveis e duráveis de reconhecimento” juntando-os, num processo de sedimentação, à atuação dos demais agentes, instituições, instâncias de produção, circulação e recepção da arte, tangenciando um caráter cultural e mercadológico e fortalecendo as estruturas regionais, condição básica para a atuação internacional.

Somente um sistema de arte organizado e fortalecido internamente, consciente de suas fragilidades e qualidades, conseguirá se posicionar, expandir e internacionalizar de forma sustentável e tornar-se menos vulnerável às oscilações de contextos econômicos da ordem doméstica e internacional. (FIALHO, 2012, on-line)

Além disso, Andrea Giunta constata que “nos últimos vinte anos, a história da arte latino-americana deixou de ser uma disciplina de conhecimento e se reconstituiu como uma ciência social”, “uma mudança radical de paradigma”⁷² (GIUNTA; FLAHERTY, 2017, p. 126).

Esta investigação que transitou pelas coleções e a constituição do campo, do sistema e dos circuitos da arte latino-americana, anima-se também a lançar olhos para o futuro, lembrando que “os circuitos globais são poderosos, mas não abrangem tudo” (CANCLINI, 2016, p. 178); é preciso vislumbrar uma outra possibilidade para além das “metas de inserção”, superando a estratégia de “rótulo útil” latino-americano e escapando das dicotomias num movimento de expansão, já que o que continua dando vida à arte não é o fato de ter-se tornado pós-institucional, pós-nacional e pós-política, mas operar com a iminência. Na tensão entre o que desejamos e o que nos falta, entre o que gostaríamos de nomear e o que é contradito, a arte existe.

⁷² Do original: “In the last twenty years, the history of Latin American art ceased to be a discipline of connoisseurship and reconstituted itself as a social science. The impact of cultural studies, interdisciplinary research, and the expansion of the field in the wake of the reestablishment of democracy in Latin America since the 1980s made this radical paradigm change possible.”

REFERÊNCIAS

ACHA, Juan. **Arte y sociedad Latinoamerica: el producto artistico y su estructura**. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1981.

ACHA, Juan. **El Arte y su Distribución**. [s.l.] : Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

ACHIAGA, Paula. Patricia Phelps de Cisneros: “Mi sueño era que Oiticica estuviera al lado de Mondrian”. **El Español**, [S. l.], 2016. Disponível em: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20161017/patricia-phelps-cisneros-sueno-oitica-lado-mondrian/163734648_0.html. Acesso em: 2 ago. 2022.

ADAMS, Beverly. Latin American Art at the Americas Society: A Principality of its Own. *Em*: FALCONI, José Luis; RANGEL, Gabriela (org.). **A principality of its own: 40 years of visual arts at the Americas society**. New York: Americas Society, 2006.

ADES, Dawn. **Constructing Histories of Latin American Art**. *In*: HAXTHAUSEN, Charles W. (org.). *The Two Art Histories : the Museum and the University*. Williamstown, Mass: Sterling and Francis Clark Art Institute, 2002. p. 32–44.

ADES, Dawn. *Constructing Histories of Latin American Art*. *In*: THE TWO ART HISTORIES : THE MUSEUM AND THE UNIVERSITY 2002, Williamstown, Mass. **Anais [...]**. . *Em*: CLARK CONFERENCE. Williamstown, Mass: Sterling and Francis Clark Art Institute, 2002. p. 32–44.

AFP. “Abaporu” não tem preço para maior colecionador de arte latino-americana. **AFP**, Nova York (EUA), 2019. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/afp/2019/06/06/para-maior-colecionador-de-arte-latino-americana-abaporu-nao-tem-preco.htm>. Acesso em: 15 dez. 2022.

AFONSO, Luís Urbano; FERNANDES, Alexandra. **Mercados da arte**. 1.a edição ed. Lisboa: Edições Sílabo, 2019.

ALBUQUERQUE, Adriana. **MALBA: tesouros latino-americanos em Palermo**. **Aguiar Buenos Aires**, 2015. Disponível em: <https://aguiarbuenosaires.com/malba-museu-palermo/>. Acesso em: 7 ago. 2022.

ALCÂNTARA, Eurípedes; PIMENTA, Ângela. A telas quentes. *Veja*, [S. l.], p. 167, 1996.

ALDAMA, Catalina Paula. **El valor del arte : entre el museo y el mercado : la colección Costantini y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires**. 2021. Dissertação de Mestrado - Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios en Ciencias Sociales – Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Argentina, 2021. Disponível em: https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/1747/1/TMAG_IDAES_2021_ACP.pdf.

ALTSHULER, Bruce (ORG.). **Collecting the new: museums and contemporary art**. Second printing and first paperback printing ed. Princeton, N.J. Oxford: Princeton University Press, 2007.

ALTSHULER, Bruce. A Historical Introduction. In: ALTSHULER, Bruce W. (org.). *Collecting the new: museums and contemporary art*. Second printing and first paperback printing ed. Princeton, N.J. Oxford: Princeton University Press, 2007. p. 1–14.

ALTSHULER, Bruce. Colecionando arte contemporânea em museus e relações entre em forma e conteúdo nas exposições. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sobre museus: conferências / Jean Marc Poinot , Bruce Altshuler**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP), 2010.

AMARAL, Aracy. Comunicação ao Simpósio de Austin. *Em: LATIN AMERICAN ART AND LITERATURE 1975*, Universidade de Austin, Texas, Estados Unidos. **Anais [...]**. *Em: AUSTIN SYMPOSIUM*. Universidade de Austin, Texas, Estados Unidos Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/776786>. Acesso em: 1 mar. 2022.

AMARAL, Aracy. Mário Pedrosa e as reuniões latino-americanas. *Em: 5ª EDIÇÃO DO PRÊMIO ENERGIAS NA ARTE 2016*, São Paulo. **Anais [...]**. *Em: RELATOS: SEMINÁRIO ENSAIOS CRÍTICOS SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2016. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/participe/post/relatos-seminario-ensaios-criticos-sobre-arte-contemporanea>. Acesso em: 18 fev. 2022.

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. 1a ed. São Paulo, SP, Brasil: Editora 34, 2006.

AMERICAS SOCIETY. **This Must Be the Place: An Oral History of Latin American Artists in New York 1965–1975**. 2022. Disponível em: <https://www.as-coa.org/articles/must-be-place-oral-history-latin-american-artists-new-york-1965-1975-0>. Acesso em: 20 maio. 2022.

AMIT, Alon; CORREA, María Emilia; FLYNN, Sharon. **Responsabilidad social corporativa en América Latina: una visión empresarial**. Santiago de Chile: Naciones Unidas, CEPAL, Div. de Desarrollo Sostenible y Asentamientos Humanos [u.a, 2004. Disponível em: <http://www.cepal.org/publicaciones/MedioAmbiente/4/LCL2104P/lcl2104.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2022.

ANJOS, Moacir Dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

APPADURAI, Arjun (ORG.). **The Social life of things: commodities in cultural perspective**. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press, 1986.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARNONI, Helena. **Os 25 maiores bilionários do mundo em 2021**. 2021. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/04/os-25-maiores-bilionarios-do-mundo-em-2021/>. Acesso em: 29 jul. 2022.

ART PRIVEE. **Latin American Art: A New Force in the Modern and Contemporary Art Scene**. 2013. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artprivee-latin-american-art-a-new-force-in>. Acesso em: 2 ago. 2022.

ARTEAGA, Alicia De. **Costantini pagó el récord de US\$ 15,7 millones por un Rivera muy codiciado**. 2016. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/costantini-pago-el-record-de-us-157-millones-por-un-rivera-muy-codiciado-nid1900555/>. Acesso em: 24 ago. 2022.

ARTEINFORMADO. **Venezuela, cuna de coleccionistas: una docena de ejemplos lo avalan. Mercado. oct 2016**. 2016. Disponível em: <https://www.arteinformado.com/magazine/n/venezuela-cuna-de-coleccionistas-una-docena-de-ejemplos-lo-avalan-5257>. Acesso em: 27 jul. 2022.

ARTEINFORMADO. **100 Activos Coleccionistas de Arte Latinoamericano**. [s.l: s.n.]. Disponível em: https://www.arteinformado.com/documentos/100_activos_coleccionistas_arte_latinoamericano.pdf. Acesso em: 14 jul. 2022.

ARTNEXUS. 2002 AC Antes de coleccionar arte latinoamericano. *ArtNexus*, [S. l.], n. 44, 2002. Disponível em: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d63015f90cc21cf7c09de7a/44/2002-ac-less-than-br-greater-than-antes-de-coleccionar-arte-latinoamericano>. Acesso em: 28 jul. 2022.

ARTNEXUS. Luis Camnitzer. Universidad Nacional de Colombia. *ArtNexus*, [S. l.], n. ARTNEXUS 85 (ARTE EN COLOMBIA 131, 2012. Disponível em: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d64033f90cc21cf7c0a3417/85/luis-camnitzer>. Acesso em: 29 jul. 2022.

BACHELET, Pablo. **Gustavo Cisneros: um empresário global**. 1a. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

BALDASARRE, María Isabel. **Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires**. 1a. ed. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

BARBERENA, Edgard. **Nicaragua inaugura la Sala de la Unidad Latinoamericana y Caribeña**. *Portal Alba*, 2022. Disponível em: <https://portalalba.org/temas/unidad-latinoamericana-y-caribena/sistemas-de-integracion/nicaragua-inaugura-la-sala-de-la-unidad-latinoamericana-y-caribena/>. Acesso em: 14 jul. 2022.

BARRAGÁN, Paco. **From Roman Feria to Global Art Fair, From Olympia Festival to Neo-Liberal Biennial: On the “Biennialization” of Art Fairs and the “Fairization” of Biennials**. Miami: ARTIUM Media / ARTPULSE Editions, 2020.

BARSON, Tanya. **Latin Exchanges: the Connections Between and the Reception of Latin American Art in Britain**. Colección Cisneros, 2014. Disponível em: <https://www.coleccioncisneros.org/editorial/statements/latin-exchanges-connections-between-and-reception-latin-american-art-britain>. Acesso em: 9 mar. 2022.

BASAGUREN, Maite. Frida Kahlo, caminos y revelaciones. *El Economista*, México, 2021. Disponível em: <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Frida-Kahlo-caminos-y-revelaciones-20211205-0013.html>. Acesso em: 15 dez. 2022..

BATALLA, Juan. **Eduardo Costantini: “El coleccionismo es una adicción”**. 2021. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2021/09/21/eduardo-costantini-el-coleccionismo-es-una-adiccion/>. Acesso em: 4 ago. 2022.

BATTEZZATI, Agustina. El “arte latinoamericano” en el cruce con la globalización: un acercamiento al arte contemporáneo de la Colección Phelps de Cisneros. **Artelogie**. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine, [S. l.], n. 18, 2022. DOI: 10.4000/artelogie.11504. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/11504>. Acesso em: 15 dez. 2022.

BAYÓN, Damián (ORG.). **América Latina en sus artes**. 3. ed ed. México: Siglo XXI Ed. [u.a.], 1974.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BENKO, Susana. **Clara Diament Sujo: directora de Estudio Actual**. 2020. Disponível em: <https://anchor.fm/unminutoconlasartes/embed/episodes/Clara-Diament-Sujo-directora-de-Estudio-Actual-eek82u>. Acesso em: 19 jul. 2022.

BILAC, Olavo. As falsificações. In: **Crítica e fantasia**. Lisboa: Livraria Clássica, 1904. p. 217-224 [Do PDF].

BINDER, Pat; HAUPT, Gehard. **MALBA, Buenos Aires. Interview with Eduardo Costantini, collector and founder**. 2017. Disponível em: <https://universes.art/en/specials/malba-buenos-aires/eduardo-costantini-interview>. Acesso em: 4 ago. 2022.

BIRBRAGHER, Celia Sredni. Patricia Phelps de Cisneros. **ArtNexus**, [S. l.], n. 36, 2000. Disponível em: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d6281f4f50564cb1b8623e7/36/patricia-phelps-de-cisneros>. Acesso em: 2 ago. 2022.

BIRBRAGHER-ROZENCWAIG, Francine. León Ferrari and Mira Schendel. **ArtNexus**, [S. l.], n. ARTNEXUS 73 (ARTE EN COLOMBIA 119), 2009. Disponível em: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d6346d290cc21cf7c0a20aa/73/leon-ferrari-and-mira-schendel>. Acesso em: 6 ago. 2022.

BOIS, Yve-Alain. Alguns Latino-americanos em Paris. *Em*: **Lygia Clark (1920-1988): 100 anos**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2021. p. 19–41.

BOLTON, Richard. Enlightened Self-Interest: The Avant-Garde in the '80s. *Em*: **Enlightened Self-Interest: The Avant-Garde in the '80s**. [s.l.] : Duke University Press, 1998. p. 23–50. DOI: 10.1515/9780822396109-003. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9780822396109-003/pdf>. Acesso em: 12 jul. 2022.

BONFIL, Guillermo; BRUNNER, Joaquín José; FRANCO, Jean; LANDI, Óscar; MICELI, Sergio. **Políticas culturales en América Latina**. 1a ed ed. México: Grijalbo, 1987.

BOUCHARA, Claire; BOSSIER, Max; HOWALD, Christine; LIU, Shasha; NOE, Christoph; LARRY’S LIST; ART MARKET MONITOR OF ARTRON (ORG.). **Private art museum report**. Nürnberg: Modern Arts Publishing, 2016.

BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. *Em*: RICHARDSON, J. (org.). **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. Westport, CT: Greenwood, 1986. p. 241–58.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo (SP): Cia. das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BREKKE, Fletcher. Modern Love. **Wall Street Journal**, [S. l.], 2013. Disponível em: <https://online.wsj.com/article/SB10001424127887323375204578271974032095436.html>. Acesso em: 2 ago. 2022.

BREST, Jorge Romero. El artista latinoamericano y su identidad. **Plástica**, [S. l.], v. n 2, n. Organo Cultural de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan. Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, p. 26–30, 1978.

BRETT, Guy. Un salto radical. *In*: ADES, Dawn (ed.). **Arte en iberoamérica - 1820-1980**. Madri: Ministério da Cultura, 1990. p. 253–283. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/808389#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-577%2C4367%2C2444>.

BUENAVENTURA, Julia; GROSSMANN, Martin. **Deslocando o cânone: curadoria como história na arte da América Latina**. Página. 2017. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/cursos-disciplinas/deslocando-o-canone-curadoria-como-historia-na-arte-da-america-latina/apresentacao-da-disciplina-deslocando-o-canone-curadoria-como-historia-na-arte-da-america-latina. Acesso em: 15 jun. 2022.

BUENO, Clodoaldo; RAMANZINI JÚNIOR, Haroldo; VIGEVANI, Tullo. Uma Perspectiva de Longo Período sobre a Integração Latino-americana Vista pelo Brasil. **Contexto Internacional**, [S. l.], v. 36, p. 549–583, 2014. DOI: 10.1590/S0102-85292014000200008. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/cint/a/sBgr58YnH3wwWdvHxZbnfyf/?lang=pt>. Acesso em: 20 jul. 2022.

BUENO, Maria Lúcia. Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos. *Em*: (Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas da Rosa, Org.) ARTE ALÉM DA ARTE 2020, Porto Alegre, RS. **Anais [...]**. *Em*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE. Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. p. 607.

CAMNITZER, Luis. La colección latinoamericana del museo Guggenheim. **Arte en Colombia : internacional**, [S. l.], n. 37, 1988. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1089886#c=&m=&s=&cv=&xywh=-253%2C611%2C2729%2C1527>. Acesso em: 4 maio. 2022.

CAMNITZER, Luis. The Museo Latinoamericano and MICLA. *In*: FALCONI, José Luis; RANGEL, Gabriela (org.). **A principality of its own: 40 years of visual arts at the Americas society**. New York: Americas society, 2006.

CAMNITZER, Luis. **On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias**. Austin: University of Texas Press, 2009.

CAMPOS, Nauro F.; BARBOSA, Renata Leite. Paintings and Numbers: An Econometric Investigation of Sales Rates, Prices, and Returns in Latin American Art Auctions. **Oxford Economic Papers**, [S. l.], v. 61, n. 1, p. 28–51, 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25167720>. Acesso em: 19 jun. 2022.

CANADAY, John. Art: A Hit Scored by 28 Painters Lured From Latin America. **The New York Times**, [S. l.], 1964. Disponível em: https://www.ceciliadetorres.com/pdf/press_164.pdf. Acesso em: 13 ago. 2022.

CANCLINI, Nestor. **A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência**. 1a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CANCLINI, Néstor García. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

CANCLINI, Néstor García. Geopolítica del arte y controversias interculturales. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Proceedings: Aica Congress**. São Paulo, Brazil: AICA Congress 2007:, 2007. p. 139–160.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013.

CARLISLE, Cristina. ARTS ABROAD; As Latin American Art Prices Rise, So Do Forgeries. **The New York Times**, [S. l.], 1998. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1998/10/06/arts/arts-abroad-as-latin-american-art-prices-rise-so-do-forgeries.html>. Acesso em: 20 jun. 2022.

CARVALHO, Ruy Duarte De. **Desmedida: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta**. Rio de Janeiro, RJ: Língua Geral, 2006.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CAVESTANY, Juan. Christie's recauda 1.460 millones en una subasta de arte latinoamericano. **EL PAÍS**, Nueva York, 1998. Disponível em: https://elpais.com/diario/1998/05/30/cultura/896479207_850215.html. Acesso em: 20 jul. 2022.

CERVIÑO, Mariana. Por amor al arte, probablemente. Notas sobre el coleccionismo de arte contemporáneo argentino. **Apuntes De Investigacion Del Cecyp**, [S. l.], 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/83799770/Por_amor_al_arte_probablemente_Notas_sobre_el_coleccionismo_de_arte_contempor%C3%A1neo_argentino. Acesso em: 30 jul. 2022.

CERVIÑO, Mariana. El discurso del arte global. In: 2009, Buenos Aires, Argentina. **Anais [...]. . Em: XXVII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE SOCIOLOGÍA. VIII JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE**

BUENOS AIRES. Buenos Aires, Argentina: Asociación Latinoamericana de Sociología, 2009. p. 9.

CHUNG, Jeanie. **How an alumna helped put Latin American art on the map** | University of Chicago News. 2019. Disponível em: <https://news.uchicago.edu/story/how-alumna-helped-put-latin-american-art-map>. Acesso em: 13 dez. 2022.

CIMINI, Fernanda; CABRIA, Juan Vicente Bachilier; SILVA, Roberta Rodrigues Marques Da (ORG.). **Elites empresariais, estado e mercado na América Latina**. Belo Horizonte: FACE/UFMG, 2018. Disponível em: https://cedeplar.ufmg.br/wp-content/uploads/2021/06/Elites-empresariais-estado-e-mercado-na-America-Latina_ebook.pdf. Acesso em 05 ago. 2022.

CISNEROS, Patricia Phelps De. Coleccionar en America Latina. *In*: ARCO MADRID 1997, Madrid. **Anais** [...]. *In*: ARCO 97. Madrid: Feria ARCO Madrid, 1997.

CISNEROS, Patricia Phelps De. Colección privada, vocación pública. 2011, Madrid/Barcelona. **Anais** [...]. *In*: CÍRCULO ARTE Y MECENAZGO. Madrid/Barcelona: Fundación “la Caixa”, 2011. Disponível em: <https://coleccion.caixaforum.org/conferencias>. Acesso em: 16 dez. 2021.

CISNEROS, Patricia Phelps De. Reinvention: Collector as Custodian. *In*: HOLO, Selma; ÁLVAREZ, Mari-Tere (org.). **Remix**. Changing Conversations in Museums of the Americas1. ed. [s.l.] : University of California Press, 2016. p. 200–203. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt19rmbt3.42>. Acesso em: 25 ago. 2021.

CLARÍN. Un libro sobre Cisneros, figura clave de los medios latinos. **Clarín**, [S. l.], 2004. Disponível em: https://www.clarin.com/sociedad/libro-cisneros-figura-clave-medios-latinos_0_Hyv-W2pJ0Yx.html. Acesso em: 7 ago. 2022.

CODIGNOLA, Federica. The Globalization of the Art Market: A Cross-Cultural Perspective where Local Features meet Global Circuits. *In*: ALCANTARA-PILAR, Juan Miguel; BARRIO-GARCÍA, Salvador Del; CRESPO-ALMENDROS, Esmeralda; PORCU, Lucia (org.). **Analyzing the cultural diversity of consumers in the global marketplace**. Hershey, PA: Business Science Reference, 2015.

CORDERO, Jorge Sánchez. Las casas de subasta y los bienes precolombinos. **Revista Proceso**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.proceso.com.mx/ensayo/2019/11/30/las-casas-de-subastay-los-bienes-precolombinos-235102.html>. Acesso em: 17 jul. 2022.

COSTA, Darc. Mercosul à realização da Unasul. *In*: GADELHA, Regina Maria A. F. (org.). **Mercosul a Unasul: avanços do processo de integração**. São Paulo: Educ : FAPESP, 2013. p. 661–682.

COSTA, Laura Malosetti (ORG.). **Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos, 1880-1910**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

COSTANTINI, Eduardo. Con Fernando Henrique Cardoso, ex Presidente de Brasil, sociólogo, estadista y gran conocedor de la realidad mundial. En la foto frente a Abaporu [...]. Buenos Aires, 20 set. 2018. Instagram: @eduardocostantini. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B1eXIapgn-P/?utm_source=ig_web_copy_link . Acesso em 22 ago. 2019.

COSTANTINI, Eduardo. **Malba, a museum with Latin American DNA. Creativity, culture & capital**, 2021. Disponível em: <https://www.creativityculturecapital.org/blog/2021/01/07/malba-a-museum-with-latin-american-dna/>. Acesso em: 4 ago. 2022.

COTA JR., Eustáquio Ornelas. **A formação da coleção latino-americana do MoMA: arte, cultura e política (1931-1943)**. Jundiaí: Paco, 2019.

COTA JUNIOR, Eustáquio Ornelas. Nortear para quê?: reflexões de Marta Traba e Aracy Amaral sobre arte e cultura na América Latina (1970s). **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, [S. l.], v. 28, n. 52, p. e176894–e176894, 2021. DOI: 10.11606/issn.2317-2762.psrevprogramapsgradarquitarurbanfauusp.2021.176894. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/176894>. Acesso em: 1 mar. 2022.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Estratégias de visibilidade e de afirmação cultural: arte latino-americana e latino-americanismo. *In: XXXIX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE 2020*, Pelotas, RS. **Anais [...]**. Pelotas, RS: UFPEL/CBHA, 2020. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Maria%20de%20Fatima%20Morethy%20Couto.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2022.

CPPC, Colección Patricia Phelps de Cisneros. **About the Collections**. 2022a. Disponível em: <https://www.coleccioncisneros.org/collections/about-the-collections>. Acesso em: 1 ago. 2022.

CPPC, Colección Patricia Phelps de Cisneros. **Colecciones > Galería**. 2022b. Disponível em: <https://www.coleccioncisneros.org/coleccion/es/galeria>. Acesso em: 7 ago. 2022.

CPPC, Colección Patricia Phelps de Cisneros. **CPPC > Exhibitions**. 2022c. Disponível em: <https://www.coleccioncisneros.org/collections/exhibitions>. Acesso em: 10 ago. 2022.

CRUBELATTI, Vitor. Doações da Colección Patricia Phelps de Cisneros: estratégias na internacionalização de obras de arte latino-americanas. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 15, n. Especial, p. 789–801, 2022. DOI: 10.11606/extraprensa2022.193462. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/193462>. Acesso em: 2 ago. 2022.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2000.

DEUPI, Victor. Emilio Sanchez in Cuba 1946-1959: Mid-Century Modernism and the Search for Cultural Identity. *In: SUBTROPICAL CITIES 2013, BRAVING A NEW WORLD: DESIGN INTERVENTIONS FOR CHANGING CLIMATES 2013, Anais [...]*. *In: SUBTROPICAL CITIES*. : ACSA Association of Collegiate Schools of Architecture, 2013. Disponível em: <https://www.acsa-arch.org/chapter/emilio-sanchez-in-cuba-1946-1959-mid-century-modernism-and-t-he-search-for-cultural-identity/>. Acesso em: 28 jul. 2022.

DIAMENT SUJO, Clara. **Clara Diament Sujo papers**. , 1944. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10020/cifa2018m31>. Acesso em: 25 jun. 2021.

DICIONÁRIO PRIBERAM. **Mainstream** **Dicionário Priberam**. [s.l: s.n.]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/mainstream>. Acesso em: 16 ago. 2022.

DICKSON, E. Jane. **The man from MALBA**. 2018. Disponível em: <https://www.christies.com/features/The-man-from-MALBA-9308-1.aspx>. Acesso em: 4 ago. 2022.

DOSSIN, Catherine; KAUFMANN, Thomas DaCosta; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (ORG.). **Circulations in the global history of art**. Farnham Surrey, England ; Burlington, VT: Ashgate, 2015.

DUARTE, Adelaide. Coleccionar arte: conversas a partir de coleções particulares. **MIDAS. Museus e estudos interdisciplinares**, [S. l.], n. 7, 2016. DOI: 10.4000/midas.1060. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/1060?lang=en>. Acesso em: 28 fev. 2022.

DURAND, Lassla Esquivel. Colección Jumex and Mexico's Art Scene - The Intersection of Public and Private. *Em*: GREET, Michele; TARVER, Gina McDaniel (eds.). **Art Museums of Latin America : Structuring Representation**. Routledge Research in Art Museums and Exhibitions London: Taylor and Francis, 2018.

DVC, Dividendo Voluntario para la Comunidad. **Quiénes Somos? Eugenio Mendoza Goiticoa. Dividendo Voluntario para la Comunidad**, 2018. Disponível em: <http://www.dividendovoluntario.org/quienes-somos/eugenio-mendoza-goiticoa/>. Acesso em: 27 jul. 2022.

EDER, Rita. **Los estudios de arte desde América Latina**. 2010. Disponível em: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/inicio.html>. Acesso em: 5 mar. 2022.

EDER, Rita. **Juan Acha: pensar el arte desde América Latina**. 2016. Disponível em: <https://post.moma.org/juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

EDWARDS, Sebastian. **The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates of Return**. [s.l.] : National Bureau of Economic Research, Inc, 2004. Disponível em: <https://EconPapers.repec.org/RePEc:nbr:nberwo:10302>.

E-FLUX. **ARCOMadrid 2016**. 2016. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/9745/arcomadrid/>. Acesso em: 1 ago. 2022.

EL PAÍS. Muestra de artistas solidarios con Nicaragua. **El País**, Madrid, 1981. Disponível em: https://elpais.com/diario/1981/12/02/cultura/376095608_850215.html. Acesso em: 14 jul. 2022.

ESCALA, Essex Collection of Art from Latin America. **Connecting through Collecting: 20 years of art from Latin America at the University of Essex**. Essex, UK: University of Essex, 2014.

ESCOBAR, Ticio. **El arte en los tiempos globales: tres textos sobre arte latinoamericano**. [s.l.] : Editorial Don Bosco, 1997.

ESCOBAR, Ticio. **Imagen e intemperie: las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total**. Primera edición ed. Madrid, España: Clave Intelectual, 2015.

ESCOBAR, Ticio. **Aura latente**. Asunción, Paraguay: CAVIMuseo del Barro, 2020. a.

ESCOBAR, Ticio. **Mundos latentes. Arte & Crítica, ABCA Jornal Online**, [S. l.], 2020. b. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/mundos-latentes-ticio-escobar/>. Acesso em: 7 abr. 2021.

ESPINEL, Monica. **Carmen Herrera's Chronology for Lines of Sight**. New York: Whitney Museum, 2016. Disponível em: <https://monicaespinel.com/carmen-herrera/>. Acesso em: 27 jul. 2022.

FACHIN, Paulo Cesar. **Uma casa azul de memórias: escritas de Frida Kahlo**. 2017. Tese de doutorado - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, Paraná, 2017. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/3108>. Acesso em: 24 ago. 2022.

FIALHO, Ana Leticia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 20, p. 689–713, 2005. DOI: 10.1590/S0102-69922005000300008. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/se/a/qNKbyp6WRZwwZXXK5hj93vrL/?lang=pt>. Acesso em: 7 jun. 2022.

FIALHO, Ana Letícia. **L'insertion internationale de l'art brésilien. Une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et dans le marché**. 2006. tese de doutorado - École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 2006.

FIALHO, Ana Leticia. Arte, um negócio sustentável. **seLecT**, [S. l.], n. 07, 2012. Disponível em: <https://www.select.art.br/arte-um-negocio-sustentavel/>. Acesso 7 jun. 2022.

FIALHO, Ana Letícia. **Feiras e bienais, convergências e distinções - seLecT**. 2014. Disponível em: <https://www.select.art.br/feiras-e-bienais-convergencias-e-distincoes/>. Acesso em: 6 jun. 2022.

FIDELIS, Guadêncio. **Uma história concisa da Bienal do Mercosul**. Porto Alegre, RS: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

FLOURISH. **Flourish | Data Visualization & Storytelling**. [s.d.]. Disponível em: <https://flourish.studio/>. Acesso em: 5 ago. 2022.

FLAHERTY, George F.; NELSON, Adele. Latin American Art by and for Whom? **Latin American and Latinx Visual Culture**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 64–75, 2022. DOI: 10.1525/lavc.2022.4.2.64. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/lavc/article/4/2/64/163610/Latin-American-Art-by-and-for-Whom-Questioning-and>. Acesso em: 8 ago. 2022.

FONTANALS-CISNEROS, Ella; ALONSO, Eugenio López; LEIRNER, Adolpho; PAZ, Bernardo. The Returns to Art Investing: Long-Run Evidence from a Latin American Market. *In: FROM STARTING UP TO SUSTAINED GROWTH: OPPORTUNITIES AND CHALLENGES FACED BY LATIN AMERICAN ENTREPRENEURS 2016*, Guayaquil, Ecuador. **Anais [...]. In: BALAS' ANNUAL CONFERENCE**. Guayaquil, Ecuador p. 20. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/The>Returns-to-Art-Investing%3A-Long-Run-Evidence-a-Fontanals-Cisneros-Alonso/9cdc50a867526c8686a37f3fe0b2f31c2fc72ea8>. Acesso em: 27 maio. 2022.

FREIRE, Cristina (ORG.). **Terra incógnita Conceitualismos da América Latina e o acervo do MAC USP**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP), 2015. v. 1
Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002762576>. Acesso em: 20 mai. 2022.

FRÉROT, Christine. Art et Amérique latine à Paris : L’Espace latino-américain (1980-1993). **Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine**, [S. l.], n. 6, 2014. DOI: 10.4000/artelogie.1333. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/1333>. Acesso em: 20 maio. 2022.

FUNDACIÓN CALLIA. **Premios Iberoamericanos de Mecenazgo. Fundación Callia**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.fundacioncallia.org/premios-iberoamericanos-de-mecenazgo/>. Acesso em: 2 ago. 2022.

FUNDACIÓN CISNEROS. **Los Cisneros - Rostros y rastros de una familia**. 2015.
Disponível em: <http://www.libroloscisneros.com/index.html#loscisneros>. Acesso em: 1 ago. 2022.

GAGLIARDI, Ignacio. **MALBA – Parte I: Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires. ilumine o projeto**, 2021. Disponível em: <http://ilumineoprojeto.com/malba-parte-i-museu-de-arte-latino-americana-de-buenos-aires/>. Acesso em: 4 ago. 2022.

GALEANO, Eduardo H. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 1980.

GALEANO, Eduardo H. **O livro dos abraços**. 14. ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GARCÍA, Ángeles. Argentina y Brasil, los países con más coleccionistas en Latinoamérica. **El País**, Madrid, 2017. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2017/02/25/actualidad/1488041008_830604.html. Acesso em: 29 jul. 2022.

GARCÍA, Ángeles. Las Cisneros, dos millonarias con mucho arte. **El País**, Madrid, 2019. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2019/03/15/gente/1552670081_783988.html. Acesso em: 24 ago. 2022.

GARCÍA, Fernando. **Los ojos: vida y pasión de Antonio Berni**. [s.l.] : Planeta, 2005.

GARCÍA, Fernando. “Autopsia” de un Berni: disparos de rayos X y luces ultravioletas sobre una obra emblemática. **LA NACION**, Argentina, p. online, 2021. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/autopsia-de-un-berni-disparos-de-rayos-x-y-luces-ultravioletas-sobre-una-obra-emblematica-nid09112021/>. Acesso em: 4 ago. 2022.

GARCÍA-OSUNA, Vanessa. **¡América! Tendencias del Mercado del Arte**, 2014. Disponível em: <https://www.tendenciasdelarte.com/patricia-phelps-de-cisneros-enero-2014/>. Acesso em: 13 ago. 2022.

GAZTAMBIDE, María C. At the Threshold of Art and Life: An Interview with Carla Stellweg (the Artes Visuales years). **Diálogo**, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 173–180, 2017. DOI: 10.1353/dlg.2017.0003. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/658220>. Acesso em: 28 jul. 2022.

GETTY RESEARCH INSTITUTE. **Latin American Dealer Archives**. [s.d.]. Disponível em: https://www.getty.edu/research/special_collections/notable/LAD.html. Acesso em: 25 jun. 2021.

GIUNTA, Andrea. **Léon Ferrari: retrospectiva: obras 1954-2004**. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2004.

GIUNTA, Andrea. **Contra el Canon El Arte Contemporáneo en un Mundo Sin Centro**. Edição do Kindle. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2020. a. . Acesso em: 8 mar. 2021.

GIUNTA, Andrea. El arte negro es el Brasil. **Revista Transas**, [S. l.], 2020. b. Disponível em: https://www.revistatransas.com/2020/05/21/artenegro_brasil_giunta/. Acesso em: 13 ago. 2022.

GIUNTA, Andrea; FLAHERTY, George F. Latin American Art History: An Historiographic Turn. **Art in Translation**, [S. l.], v. 9, n. sup1, p. 121–142, 2017. a. DOI: 10.1080/17561310.2016.1246293. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17561310.2016.1246293>.

GIUNTA, Andrea; RUBIO, Agustín Pérez. **Verboamérica. Colección MALBA**. Buenos Aires: Fundación Costantini - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2016.

GIUSEPPE, Baccaro. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.

GLUECK, Grace. ArtReview: A Universe of Art, Centered in Boston. **The New York Times**, [S. l.], p. 27, 2001. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2001/08/17/arts/art-review-a-universe-of-art-centered-in-boston.html>.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Retórica da Perda. Os discurso do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo, SP, Brasil: Edusp, 2004.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Bienal 12: um espaço de intercâmbios. **Revista USP**, [S. l.], n. 126, p. 111–124, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.i126p111-124. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/176404>. Acesso em: 6 fev. 2022.

GONZÁLEZ, Pablo Berríos. **Modos de representación e inserción de las artes visuales latinoamericanas: la crítica de arte y la curaduría (1960-2000)**. 2017. Tese de doutorado - Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2017. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145245>. Acesso em: 7 jun. 2022.

GRAW, Isabelle. **High price: art between the market and celebrity culture**. Berlin New York, NY: Sternberg Press, 2009.

GREET, Michele. Mapping cultural exchange: Latin American artists in Paris between the wars. *Em: KAUFMANN, Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (org.). Circulations in the global history of art*. Studies in art historiography Farnham Surrey, England ; Burlington, VT: Ashgate, 2015.

GREET, Michele. **Looking South: Lincoln Kirstein and Latin American Art**. 2019. Disponível em: <https://post.moma.org/looking-south-lincoln-kirstein-and-latin-american-art/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

HAAG, Carlos. Os matizes da boa vizinhança latino-americana. **Pesquisa FAPESP**, [S. l.], n. 204, 2013. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/os-matizes-da-boa-vizinhanca-latino-americana/>. Acesso em: 28 fev. 2022.

HELGUERA, Pablo. **Boteros in the Cereal Section. Beautiful Eccentrics**, 2022. Disponível em: <https://pablohelguera.substack.com/p/boteros-in-the-cereal-section>. Acesso em: 20 jun. 2022.

HERKENHOFF, Paulo. **Herkenhoff vai para o MoMA**. [Entrevista concedida a] Fernando Oliva. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 mai. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq27059907.htm>. Acesso em: 20 jun. 2022.

ICAA. **Encuentro de Plástica e Identidad Latinoamericana, México, Nov. 1981 · ICAA Documents Project · ICAA/MFAH**. 1981. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/774079#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2048%2C-216%2C6054%2C3388>. Acesso em: 1 mar. 2022.

ICAA. **Publications > Books and Catalogues**. [s.d.]. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/page/publications>. Acesso em: 8 ago. 2022.

ICCROM. **Contemporary Art Collections in Latin America and the Caribbean – Regional Survey 2021** |. 2021. Disponível em: <https://www.iccrom.org/publication/contemporary-art-collections-latin-america-and-caribbean-%E2%80%93-regional-survey-2021>. Acesso em: 13 ago. 2022.

JAREMTCHUK, Dária. ENTRE O BRASIL E OS ESTADOS UNIDOS, AS GEOPOLÍTICAS INSUSPEITAS DA ARTE. *In:* (Instituto de Artes - Unicamp, Org.) 2020, Online. **Anais [...]**. *In:* ENCONTROS SOBRE A PESQUISA EM ARTES. Online Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oX0AcfCaS2o>. Acesso em: 19 maio. 2022.

JING DAILY. **Asia: The Art World's Future Mega-Collector Powerhouse**. 2014. Disponível em: <http://jingdaily.com/asia-the-art-worlds-future-mega-collector-powerhouse/>. Acesso em: 6 ago. 2022.

KARABELL, Shellie. **Eduardo Costantini: A Billionaire's Eye For Business And Beauty**. 2018. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/shelliekarabell/2018/03/28/eduardo-constantini-a-billionaires-eye-for-business-and-beauty/>. Acesso em: 4 ago. 2022.

KATZENSTEIN, Ines; GARCÍA, María Amalia (ORG.). **Sur moderno: journeys of abstraction: the Patricia Phelps de Cisneros gift**. 1st edition ed. New York, NY: Museum of Modern Art, 2019.

KHOURI, Kristine; SALT, Rasha. **Past Disquiet: Artists, International Solidarity and Museums in Exile**. [s.l.] : Museum of Modern Art in Warsaw, 2019. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=o22RDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>.

KOENIG, Raphaël. **Cérès Franco. Pour un art sans frontières**. Paris: Lelivredart, 2019.

KOLBE, Kristina J.; VELTHUIS, Olav; AENGENHEYSER, Johannes; ROZENBAUM, Andrea Friedmann; ZHANG, Mingxue. The global rise of private art museums a literature review. *Poetics*, [S. l.], p. 101712, 2022. DOI: 10.1016/j.poetic.2022.101712. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0304422X22000870>. Acesso em: 9 ago. 2022.

KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. *In*: APPADURAI, Arjun (org.). **The Social life of things: commodities in cultural perspective**. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press, 1986.

LANGER, Johnni. O mito de Eldorado: origem e significado do imaginário su-lamericano (século XVI). *Revista de História*, [S. l.], p. 25, 1997. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i136p25-40.

LEMAITRE, María José; YASKY, Caroll; VILCHES, María José. **Exposición Debut**. Santiago, Chile: MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE, 2018.

LOZANO, Luis Martin. Reflexiones en torno al arte Latinoamericano en la colección FEMSA. *In*: **Latitudes: maestros latinoamericanos en la colección FEMSA**. México D.F.: FEMSA; Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008.

LUBOW, Arthur. After Frida. *New York Times*, [S. l.], p. 10, 2008.

LUKIN, Aimé Iglesias. Contrabienal: Latin American Art, Politics and Identity in New York, 1969-1971. *Artl@s Bulletin*, [S. l.], v. 3, n. 2, 2015. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/5>.

MAC USP, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. **MAC USP | Acervo : Browse Exposições com acervo**. Institucional. [s.d.]. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Browse/exhibitions>. Acesso em: 6 jul. 2022.

MACHIAVELLO, Carla; MIRANDA, Carla. **Museo de La Solidaridad 40 años: Fraternidad, Arte y Política, 2012**. Santiago de Chile: Museo de La Solidaridad Salvador Allende, 2013. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/765609#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C-170%2C5895%2C3299>. Acesso em: 18 jun. 2022.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves; NELSON, Adele. Apresentação - Arte abstrata no Brasil: novas perspectivas. **MODOS: Revista de História da Arte**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 94–103, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664173. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664173>. Acesso em: 12 abr. 2021.

MALAVOLTA, Luiz. **Pinakothek Cultural de São Paulo brings an unprecedented exhibition by Lygia Clark**. 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/en/geral/noticia/2021-12/pinakothek-cultural-de-sao-paulo-brings-unprecedented-exhibition-lygia-clark>. Acesso em: 2 ago. 2022.

MALBA. **Recursos y marco legal Malba**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/transparencia-1/>. Acesso em: 5 ago. 2022a.

MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. **Colección Costantini**. Buenos Aires, Argentina: MALBA, 2001.

MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. **Verboamérica**. 2016. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/evento/verboamerica/>. Acesso em: 6 ago. 2022.

MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. **Manifestación**. 2022a. Disponível em: <https://coleccion.malba.org.ar/manifestacion/>. Acesso em: 6 ago. 2022.

MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. **Museo > Presentación > Un espacio dinámico y participativo Malba**. 2022b. Disponível em: <http://www.malba.org.ar/museo/>. Acesso em: 24 ago. 2022.

MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. **Adão, Rosa Paulino. Malba Colección**, [s.d.]. Disponível em: <https://coleccion.malba.org.ar/adao/>. Acesso em: 13 ago. 2022b.

MALTA, Marize; NETO, Maria João; CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. De; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MODOS (ART RESEARCH GROUP) (ORG.). **Histórias da arte em coleções: modos de ver e exibir em Brasil e Portugal**. 1a edição ed. Rio de Janeiro, RJ: Rio Books, 2016.

MAM, Museu de Arte Moderna De São Paulo. **Paralelos**. Arte Brasileira da segunda metade do século XX em contexto. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.

MAROJA, Camila; WINOGRAD, Abigail. Vectors or Constellations? Frederico Moraes's and Mari Carmen Ramírez's Curatorial Narratives of Latin American Art. **Artlas Bulletin**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 83- 96., 2014. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/>. Acesso em: 17 jun. 2022.

MARQUES, Cristiélen Ribeiro. 50 anos da Coleção Costantini: da estreia com um Presas, mirando um Bernini, à obsessão por um Rivera. **Encontro de História da Arte**, [S. l.], n. 13, p. 274–283, 2018. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4350>. Acesso em: 14 jul. 2022.

MARQUES, Cristiélen Ribeiro. O Abaporu e a Lua: trânsitos entre valor simbólico e econômico no sistema transregional da arte latinoamericana. *In*: POLARIZACIÓN SOCIOAMBIENTAL Y RIVALIDAD ENTRE GRANDES POTENCIAS 2022, Congresso virtual. **Anais** [...]. *Em*: LASA 2022. Congresso virtual: Latin America Studies Association, 2022. Disponível em: <https://members.lasaweb.org/prot/congress-papers/Past/lasa2022/files/1904659.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2022.

MARTIN, Mary-Anne. The Latin American Market Comes of Age. Some Thoughts on the Past Twenty-One Years by Mary-Anne Martin. *In*: THERAN, Susan (org.). **Leonard's price index of Latin American art at auction**. Newton, Mass.: Auction Index, Inc., 1999. p. 3–10.

MASSA, ADRIANA. ¡Por fin juntas las obras de Diego y Frida! Tras haber sido separadas en una subasta hace más de veinte años, “Baile en Tehuantepec” (1928[...]). Buenos Aires, 20 set. 2018. Instagram: @adrianamassaintrealty. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bn9G0tjH_yH/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 07 ago. 2022

MATARAZZO, Yolanda Penteadó. Correspondência entre Portinari e Graciliano. **O Escritor**, [S. l.], 2006. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=COPortinari&pagfis=28571>. Acesso em: 6 ago. 2022.

MATTA, Roberto. Verbo América. In: MORANA, Barbara (org.). Verbo América . S 96 / 1 - Matta, Roberto (1911-2002). 1. ed. Chile: Ministerio de Obras Públicas / Metro de Santiago de Chile, 1983.

MEDINA, Cuauhtémoc. Curando desde el Sur: una comedia en cuatro actos | **ERRATA#**, [S. l.], n. 14, 2015. Disponível em: <https://revistaerrata.gov.co/contenido/curando-desde-el-sur-una-comedia-en-cuatro-actos>. Acesso em: 17 jun. 2022.

MEDINA, Cuauhtémoc. O discreto charme da geografia: Latino-América, o Arielismo e a Miranda de Buñuel. **Fórum Permanente**, [S. l.], n. 9, p. 17, 2021. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-9/textos-em-pdf/o-discreto-charme-da-geografia-latino-america-o-arielismo-e-a-miranda-de-bunuel-versao-pdf>.

MESQUITA, Ivo. Cartographies - Introduction. In: BEDIA, Jose (org.). **Cartographies**. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993.

MFAH, The Museum of Fine Arts, Houston. **Latin American Art | Collections | The MFAH Collections**. [s.d.]. Disponível em: <https://emuseum.mfah.org/groups/latin-american-art>. Acesso em: 28 jul. 2022.

MICELI, Sergio. Introdução. In: BOURDIEU, Pierre (ed.). **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOMA, Museum of Modern Art New York. **Latin-American Art, 1931–1966, from the Museum Collection**. Institucional. 1967. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2023>. Acesso em: 5 jul. 2022.

MOMA, Museum of Modern Art New York. **Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel**. 2009. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/299>. Acesso em: 5 ago. 2022.

MOMA, Museum of Modern Art New York. **Crossing Borders: Immigration and American Culture**. 2017. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3813>. Acesso em: 19 jun. 2022.

MOMA, Museum of Modern Art New York. **Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil | MoMA**. 2018. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3871>. Acesso em: 17 ago. 2022.

MOMA, Museum of Modern Art New York. **Sur moderno: Journeys of Abstraction — The Patricia Phelps de Cisneros Gift**. 2019. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5061>. Acesso em: 6 ago. 2022.

MOORE, Susan. Changing Tastes. Estrellita Brodsky's commitment do Latin American art. **Apollo**, [S. l.], p. 52–58, 2018.

MORAES, Dênis De. **Vozes abertas da América Latina: estado, políticas públicas e democratização da comunicação**. Rio de Janeiro, RJ: FAPERJ : Mauad X, 2011.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana · ICAA Documents Project · ICAA/MFAH. *In: I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre, RS: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/808314#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=252%2C1227%2C1579%2C884>. Acesso em: 26 maio. 2022.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 8a. ed. Rio de Janeiro (RJ): Bertrand Brasil, 2005.

MOSQUERA, Gerardo. Caminando con el diablo. Arte Contemporáneo, cultura y internacionalización. *In: Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit, 2010. a. p. 148–171.

MOSQUERA, Gerardo. **Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas**. Madrid: Exit, 2010. b.

MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOUREAU, Nathalie. Tout ce qui brille n'est point or / Nem tudo que brilha é ouro. **ouvirOuver**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 436–457, 2017. DOI: 10.14393/OUV21-v13n2a2017-7. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/40027>. Acesso em: 17 ago. 2022.

MOUREAU, Nathalie. Colecionadores de arte: desde o outro lado do espelho. *Em: (Maria Amélia Bulhões, Nei Vargas, Bruna Fetter, Org.) ARTE ALÉM DA ARTE 2020*, Porto Alegre, RS. **Anais [...]**. *In: O 2º SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE*. Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

MUÑOZ, Lorenza. Market for Latin Art Takes Off. **Los Angeles Times**, [S. l.], n. Online, 1999. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-may-31-ca-42706-story.html>. Acesso em: 19 jun. 2022.

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE. **Folleto Informativo MSSA**. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, , 1972. Disponível em: <https://archivodigital.gam.cl/index.php/13-3>. Acesso em: 18 jun. 2022.

O GLOBO. A Amiga de Paris. **Acervo O Globo**, Rio de Janeiro, p. 19, 1963. . Acesso em: 27 jul. 2022.

O GLOBO. Jornalista Brasileira traz de Paris Exposição de 18 Pintores Jovens. **Acervo O Globo**, Rio de Janeiro, p. 19, 1964. . Acesso em: 27 jul. 2022.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio De. Coleção Dulce e João Carlos Figueiredo Ferraz: o espírito de cada época. *In: MALTA, Marize; NETO, Maria João; CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. De; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MODOS (ART RESEARCH GROUP) (org.). Histórias da arte em coleções: modos de ver e exibir em Brasil e Portugal*. 1a edição ed. Rio de Janeiro, RJ: Rio Books, 2016. p. 211–218.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes De; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize. Toda instituição é um acontecimento político. **MODOS: Revista de História da Arte**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 1–19, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8669372. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8669372>. Acesso em: 7 ago. 2022.

OLIVEIRA, Elisangela Cardoso Hernandez E. **Processo de Legitimação Artística: Reflexões Acerca de Instituições Museológicas de Arte Contemporânea do Brasil (Mac-Usp) e da Argentina (Malba)**. | CELACC USP. 2009. Monografia - Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação - CELACC-ECA/USP, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/pt-br/celacc-tcc/363/detalhe>. Acesso em: 8 ago. 2022.

ORAMAS, Luis Pérez; JIMENEZ, Ariel. Works and problems : A conversation about the Patricia Phelps de Cisneros Collection. *Em*: **Abstracción geométrica : arte Latinoamericano en la colección Patricia Phelps de Cisneros**. Cambridge, Massachussets: Harvard University Art Museums, 2001. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1167515#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Acesso em: 10 ago. 2022.

ORZES, Anita. **Redes interinstitucionales e interbienales a través del Atlántico? La realidad bienalística en América Latina y el Caribe (1951 – 1986)**. **Modernidade(s) Descentralizadas**, 2020. a. Disponível em: <https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/redes-interinstitucionales-e-interbienales-a-traves-del-atlantico-la-realidad-bienalistica-en-america-latina-y-el-caribe-1951-1986/>. Acesso em: 12 maio. 2021.

ORZES, Anita. **Des réseaux interinstitutionnels et interbiennaux à travers l’Atlantique? La réalité biennale en Amérique latine et dans les Caraïbes (1951 - 1986)**. **Modernidade(s) Descentralizadas**, 2020. b. Disponível em: <https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/des-reseaux-interinstitutionnels-et-inter-biennaux-a-travers-latlantique-la-realite-biennale-en-amerique-latine-et-dans-les-caraibes-1951-1986/>. Acesso em: 28 mar. 2021.

PACHECO, Marcelo. A Coleção Costantini, um projeto diferente. *Em*: **A Coleção Costantini no MAM**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998. p. 13–35.

PALADINO, Luiza Mader. Conceptualism in Transit: Horacio Zabala’s Maps. **Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine**, [S. l.], n. 15, 2020. a. DOI: 10.4000/artelogie.4851. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/4851>. Acesso em: 1 mar. 2022.

PALADINO, Luiza Mader. **A opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina**. 2020b. text - Universidade de São Paulo, [S. l.], 2020. DOI: 10.11606/T.93.2020.tde-03122020-212111. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-212111/>. Acesso em: 19 fev. 2022.

PALOMERO, Federica. Apuntes sobre la colección de Arte de América. *Em*: **Arte de América: selección de obras de la colección**. Exh. cat. Venezuela: Museo de Bellas Artes, 1988. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1162151#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1001%2C-213%2C3275%2C1833>. Acesso em: 5 mar. 2022.

PALOMERO, Federica. Empreintes territoriales. *Em: Peintures et sculptures d'Amérique Latine. Chef-d'œuvre du XXe siècle du Musée de Beaux-Arts de Caracas.* France: Atlantica, 1999. Disponível em:

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1162151#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1001%2C-213%2C3275%2C1833>. Acesso em: 5 mar. 2022.

PAREDES, Demian. **Hablándole a los ojos.** 2010. Disponível em:

<https://www.pts.org.ar/Hablandole-a-los-ojos>. Acesso em: 4 ago. 2022.

PATRIMONIO CULTURAL DE CHILE. **Carmen Waugh, la Primera Galerista de Chile. Patrimonio Cultural de Chile**, [s.d.]. Disponível em: <https://patrimonio.cl/archivo/carmen-waugh-la-primera-galerista-de-chile/>. Acesso em: 27 jul. 2022.

PEDRO, Antonio E. De. Cuatro escenarios del Arte Latinoamericano antes y en los prolegómenos de la Guerra Fría. *Revista SURES*, [S. l.], n. 7, 2016. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/405>. Acesso em: 1 mar. 2022.

PEDROSA, Mário. **Discurso aos Tupiniquins ou Nambas.** In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1975. p. 467–471.

PÉREZ- RATTON, Virginia. La memoria visual de una colección. In: **Ecos y contrastes: Arte contemporáneo en la Colección Cisneros.** Caracas, Venezuela: Fundación Cisneros, 2005. p. 32–37.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art. In: ALTSHULER, Bruce (org.). **Collecting the New.** Princeton: Princeton University Press, 2013. p. 131–146. DOI: 10.1515/9781400849352.131. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781400849352.131/html>. Acesso em: 7 mar. 2021.

PHILLIPS. **Lygia Clark - Latin America New York Lot 20 May 2013.** 2013. Disponível em: <https://www.phillips.com/detail/lygia-clark/NY010513/20>. Acesso em: 2 ago. 2022.

PHILLIPS, A'Dora. **Clara Diament Sujo, Advocate of Hedda Sterne's Late Work.** 2020. Disponível em: <https://visionandartproject.org/remembering-clara-diament-sujo/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

PINHEIROS, Ricardo. **LADY ARTSY: Ícone da arte latina, Ella Cisneros revela como iniciar coleção. Ás na Manga,** 2020. Disponível em: <http://asnamanga.com/lady-artsy-baluart-da-arte-latino-americana-ella-cisneros-conversa-com-na-artrio/>. Acesso em: 29 jul. 2022.

PINHO, Diva Benevides; NAKANE, Marcio Issao. Arte na América Latina. Exemplo de análise econométrica. In: AJZENBERG, Elza (org.). **América, Américas: arte e memória.** São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2007. p. 305–314.

PITTA, Fernanda; RIBEIRO, José Augusto. **ICAA Documents Project · ICAA/MFAH - Incomplete glossary of sources of Latin American art.** 2002. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/808171#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-115%2C6551%2C3666>. Acesso em: 17 jun. 2022.

PORCHINI, Porchini. The Americas Revealed: Collecting Colonial and Modern Latin American Art in the United States. **Panorama**, Journal of the Association of Historians of American Art. [S. l.], v. 1, n. 5, Journal of the Association of Historians of American Art, 2019. DOI: 10.24926/24716839.1706. Disponível em: <https://journalpanorama.org/article/the-americas-revealed/>. Acesso em: 29 jul. 2022.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a história comparada da América Latina. **Revista de História**, [S. l.], n. 153, p. 11–33, 2005. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i153p11-33. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19004>. Acesso em: 8 mar. 2021.

PROSE, Francine. **Peggy Guggenheim: the shock of the modern**. New Haven ; London: Yale University Press, 2015.

PÚBLICO. Hélio Oiticica A trágica ironia de um incêndio. **PÚBLICO**, [S. l.], 2009. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/10/22/jornal/helio-oiticica-a-tragica-ironia-de-um-incendio-18061458>. Acesso em: 13 ago. 2022.

PULIDO, Natividad. Patricia Phelps de Cisneros: «El Reina Sofía es uno de los cinco museos más importantes del mundo». **ABC**, Espanha, 2012. Disponível em: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-patricia-201211190000_noticia.html. Acesso em: 2 ago. 2022.

QUEMIN, Alain. THE IMPACT OF NATIONALITY ON THE CONTEMPORARY ART MARKET. **Sociologia & Antropologia**, [S. l.], v. 5, p. 825–856, 2015. DOI: 10.1590/2238-38752015v538. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/sant/a/p3cbxHS9yGx7zNFY5wqFtxM/?lang=en>. Acesso em: 10 mar. 2022.

QUILES, Daniel. Exhibition as Network, Network as Curator: Canonizing Art from “Latin America”. **Artl@s Bulletin**, [S. l.], v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss1/7>.

RADERMECKER, Anne-Sophie. Financial Structures and Practices on the Art Market. *Em*: 2021, Paris. **Anais [...]**. . In: INVESTING IN THE LOW-END ART MARKET. Paris: Université Sorbonne Nouvelle & IESA Arts & Culture, 2021. Disponível em: <http://www.univ-paris3.fr/tools-for-the-future-researching-art-market-practices-from-past-to-present-687518.kjsp>. Acesso em: 2 jul. 2022.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Beyond “The Fantastic”: Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art. **Art Journal**, [S. l.], v. 51, n. No. 4, p. 60–68, 1992. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/777286#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 2 jul. 2022.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Brokering identities. Art curators and the politics of cultural representation. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (org.). **Thinking about exhibitions**. London ; New York: Routledge, 1996. p. 15–24.

RAMÍREZ, Mari Carmen. **A Changing Landscape**. [s.l: s.n.]Online

RAMÍREZ, Mari Carmen; PAPANIKOLAS, Theresa. **Collecting Latin American Art for the 21st Century**. Houston: Museum of Fine Arts, 2002. Disponível em:

https://books.google.com.br/books/about/Collecting_Latin_American_Art_for_the_21.html?id=bpBIAQAIAAJ&redir_esc=y . Acesso em 15 jul. 2022.

RAMÍREZ, Mari Carmen; YBARRA-FRAUSTO, Tomás; OLEA, Héctor (ORG.). **Resisting categories: Latin American and/or Latino?** Houston: Museum Fine Arts Houston, International Center for the Arts of the Americas, 2012.

REBAZA-SORALUZ, Luis. The Study of Latin American Art in the UK: A Preliminary Note. **Bulletin of Spanish Studies**, [S. l.], v. 84, n. 4–5, p. 551–555, 2007. DOI: 10.1080/14753820701452493. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14753820701452493>. Acesso em: 7 jul. 2022.

REVIRIEGO, Carmén. **Patricia Phelps de Cisneros, la gran mecenas del arte iberoamericano**. 2017. Disponível em: <https://www.expansion.com/fueradeserie/personajes/2017/02/01/588f2a1e268e3ec0768b45e7.html>. Acesso em: 2 ago. 2022.

RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. **Veinte años de Arte Contemporáneo Latinoamericano en el ámbito Ibérico (1992-2012): Vías de actuación y proyecciones**. 2017. Tesis de doctoral - Universidad de Granada, Granada, España, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10481/46811>.

RICHARD, Nelly. La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: Montaje, representación. In: VISIONES COMPARATIVAS 1994, Mexico City. **Anais [...]**. Em: XVII COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994. p. 1011–1016. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/755084#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1698%2C0%2C5895%2C3299>. Acesso em: 11 jun. 2022.

RICHARD, Nelly. Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural. **Revista Iberoamericana**, [S. l.], v. 63, n. 180, p. 345–361, 1997. DOI: 10.5195/reviberoamer.1997.6198. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6198>. Acesso em: 15 jun. 2022.

RICHARD, Nelly. Latin American Cultures: Mimicry or Difference. Em: YBARRA-FRAUSTO, Tomas; OLEA, Héctor (eds.). **Resisting Categories: Latin American and/or Latino?** [s.l.] : Yale University Press, 2017. p. 935–942. DOI: 10.12987/9780300187151-174. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.12987/9780300187151-174/html>. Acesso em: 1 mar. 2022.

Samba (Di Cavalcanti). In: **Wikipédia, a enciclopédia livre.**, 2022.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. Does Latin America exist? Em: RAMÍREZ, Mari Carmen (org.). **Does Latin America Exist?** Critical documents of 20th-century Latin American and Latino art Houston: Museum Fine Arts Houston, International Center for the Arts of the Americas, 2012. p. 132–141.

SANTOS, Renata Ribeiro Dos; VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. Arte latinoamericano en España, del 92 al momento actual: Vías de actuación y proyecciones. In: PATRIMONIO HISTÓRICO: DIFUSIÓN E IMBRICACIÓN AMERICANA, 2013, ISBN 978-84-7993-230-

5, PÁGS. 173-190 2013, **Anais [...]**. . In: PATRIMONIO HISTÓRICO: DIFUSIÓN E IMBRICACIÓN AMERICANA. [s.l: s.n.] p. 173–190. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4194885>. Acesso em: 11 jul. 2022.

SARLO, Beatriz. **Viagens: Da Amazônia às Malvinas**. eBook Kindle: e-galáxia, 2015.

SARTORI, Giovanni. Comparación y Método Comparativo. In: MORLINO, Leonardo; SARTORI, Giovanni (org.). **La comparación en las ciencias sociales**. Madrid: Alianza, 2002. p. 29–50.

SCHÁVELZON, Daniel. **Arte y falsificación en America Latina**. 1. ed ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

SERRÃO, Vítor. **A cripto-história de arte: análise de obras de arte inexistentes**. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Coleção privada, juízos públicos: a narrativa do moderno na coleção Castro Maya. In: MALTA, Marize; NETO, Maria João; CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. De; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MODOS (ART RESEARCH GROUP) (org.). **Histórias da arte em coleções: modos de ver e exhibir em Brasil e Portugal**. 1a edição ed. Rio de Janeiro, RJ: Rio Books, 2016. p. 125–132.

SIRIGNANO, George. **La globalización hace cada vez más difícil sostener un género de arte contemporáneo**. [s.l: s.n.]Eletrónico

SOMMER, Michele Farias. Dimensões Públicas do Coleccionismo Privado Latino-americano: exposições da Coleção Patricia Phelps de Cisneros. In: (Ana Maria Tavares Cavalcanti, Emerson Dionisio de Oliveira, Maria de Fátima Morethy Couto, Maria João Neto, Marize Malta, Org.)**HISTÓRIAS DA ARTE EM COLEÇÕES - COMUNICAÇÕES 2016**, Reio de Janeiro. **Anais [...]**. . In: II ENCONTRO DO GRUPO MODOS / II COLÓQUIO INTERNACIONAL COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL E BRASIL. Reio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Anais-II-Encontro-MODOS-II-Colecoes1.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2022.

SPINK, Peter Kevin. Pesquisa de campo em psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista. **Psicologia & Sociedade**, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 18–42, 2003. DOI: 10.1590/S0102-71822003000200003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-71822003000200003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 28 fev. 2021.

SQUEFF, Letícia; BAUMGARTEN, Jens. Apresentação: Visões da arte colonial no século XIX: crítica, exposições e escolas no Brasil, Chile, Colômbia e México. **Revista de História da Arte e da Cultura**, [S. l.], n. 24, p. 5–11, 2020. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/13353>. Acesso em: 12 mar. 2021.

STELLWEG PARTNERS LLC NY. **CS at Venice Biennial, 1968**. 1968. Disponível em: <https://www.carlastellweg.com/?pgid=j2c8lxn9-0bc2e9ee-2838-4573-9ab0-75658eb7efae>. Acesso em: 28 jul. 2022.

STELLWEG PARTNERS LLC NY. **Carla Stellweg | Official Site**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.carlastellweg.com>. Acesso em: 28 jul. 2022.

SUJO, Clara Diament. **Museu de Bellas Artes de Caracas está formando sua coleção de arte latino-americana.** , 1958. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=COPortinari&pagfis=8832>. Acesso em: 19 jul. 2022.

SUJO, Clara Diament. **Oral history interview with Clara Diament Sujo, 2010 June 8-16 | Archives of American Art, Smithsonian Institution.** [s.l.: s.n.]

SULLIVAN, Edward J. **Clara Diament Sujo: A Life Devoted to Art.** CDS Gallery, 2020. Disponível em: <https://cdsgallery.com/resources/>. Acesso em: 25 jun. 2021.

TEJO, Cristiana. Uma Bienal que acabou sem acabar. *In*: JORDÃO, Fabrica Cabral de Lira (org.). **I Bienal Latino-Americana de São Paulo: 40 anos depois.** Rio de Janeiro: edições garupa, 2020. p. 78–85.

TENDENCIAS DEL ARTE. **Eduardo Costantini, el soñador americano.** [s.l.] : Tendencias del Mercado del arte, 2017.

THE FRICK COLLECTION. **Center for the History of Collecting.** 2007. Disponível em: https://www.frick.org/research/center?_ga=2.140886004.759919344.1657821785-1862583101.1657821785. Acesso em: 27 jul. 2022.

THE FRICK COLLECTION. **Duncan, Barbara (Barbara Doyle).** [s.d.]. Disponível em: <https://research.frick.org/directory/detail/1484>. Acesso em: 29 jul. 2022a.

THE FRICK COLLECTION. **Gumbiner, Robert.** [s.d.]. Disponível em: <https://research.frick.org/directory/detail/1543>. Acesso em: 29 jul. 2022b.

THERAN, Susan. **Leonard's price index of Latin American art at auction.** Newton, Mass.: Auction Index, Inc., 1999.

TRABA, Marta. La resistencia. *In*: **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/ 1970 (1984).** Bogotá, Colombia: Colombiana Editorial S.A., 1973. p. 322–325. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1126517#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-655%2C4367%2C2444>.

TURAZZI, Maria Inez. Coleção Geyer: a polissemia de uma brasileira. *Em*: MALTA, Marize; NETO, Maria João; CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. De; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MODOS (ART RESEARCH GROUP) (org.). **Histórias da arte em coleções: modos de ver e exhibir em Brasil e Portugal.** 1a edição ed. Rio de Janeiro, RJ: Rio Books, 2016. p. 79–88.

UNESCO. UNESCO. General Conference, 14th. *Em*: RECORDS OF THE GENERAL CONFERENCE 1966, Paris. Anais [...]. Paris Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114048>. Acesso em: 15 ago. 2022.

VARINE, Hughes De. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local.** Porto Alegre, RS: Medianiz, 2013.

VELOZ, Yazmín. **Él es Eugenio López, el mayor coleccionista de arte de América Latina.** 2020. Disponível em: <http://www.chicmagazine.com.mx/personajes/eugenio-lopez-coleccionista-arte-america-latina>. Acesso em: 27 jul. 2022.

VERGER, Annie. L'art d'estimer l'art. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, [S. l.], v. 66, n. 1, p. 105–121, 1987. DOI: 10.3406/arss.1987.2364. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1987_num_66_1_2364. Acesso em: 30 jun. 2022.

VICENTE, Alex. Las fortunas que catapultan el arte latino. **EL PAÍS**, Online, 2018. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2018/01/19/eps/1516382557_778696.html. Acesso em: 8 ago. 2022.

VILLALOBOS, Cynthia Ramos. **Daros Latinamerica. Une collection d'art contemporain à l'ère de la globalisation.** 2012. Memoire de maîtrise - Université de Lausanne, France, 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/18168247.pdf>.

WASSERMAN, Claudia. Transição ao socialismo e transição democrática: exilados brasileiros no Chile. **História Unisinos**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 82–92, 2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2012.161.07>. Acesso em: 19 fev. 2022.

WHITECHAPEL GALLERY. **Through the Decades: Whitechapel Gallery Exhibitions.** **Whitechapel Gallery**, 2021. Disponível em: <https://www.whitechapelgallery.org/about/history/exhibitions-1901-2020/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80.** São Paulo: Boitempo SESC., 2006.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. Uma análise histórica do boicote à Bienal de São Paulo de 1969. In: (Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira, Org.) **TRÂNSITOS ENTRE CRIAÇÃO, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE 2010**, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Museu Imperial, Petrópolis, RJ. **Anais [...]. In: XXX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE - 2010.** Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Museu Imperial, Petrópolis, RJ: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010. p. 1268–1275. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/coloquio_2010fichas.html. Acesso em: 28 fev. 2022.

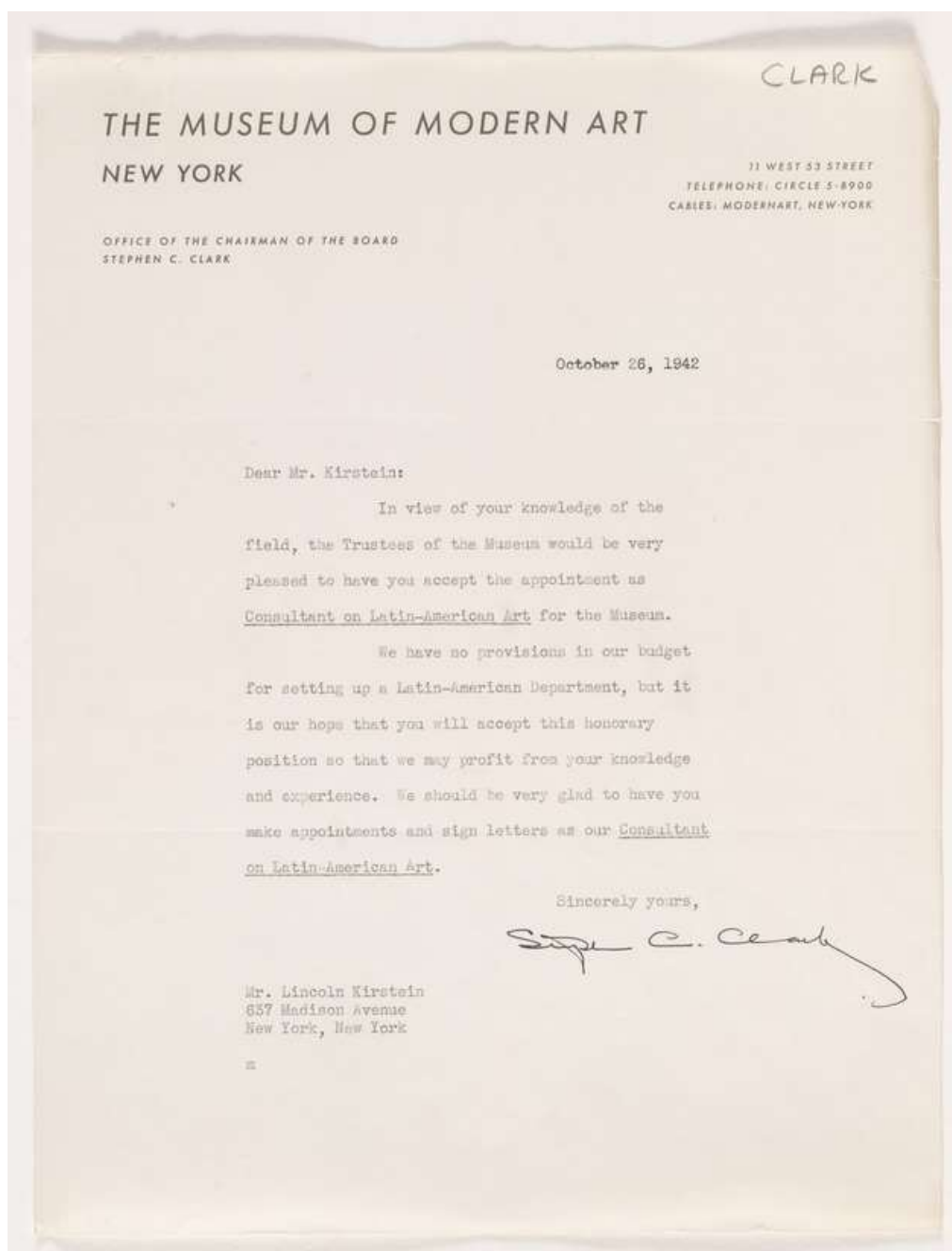
ZALDÍVAR, Claudia; YASKY, Caroll. **Museo Internacional de La Resistencia Salvador Allende, 1975-1990.** Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016.

ZINI, Sebastián Fernández. Eduardo y Elina Costantini nos reciben en su departamento de Palermo Chico, colmado de obras de arte. **LA NACION**, [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/eduardo-y-elina-costantini-nos-reciben-en-su-departamento-de-palermo-chico-colmado-de-obras-de-arte-nid28092021/>. Acesso em: 6 ago. 2022.

ZOMBER, Michael. **Park Avenue.** Indianapolis: Dog Ear Publishing, 2010. Disponível em: https://www.goodreads.com/work/best_book/15089800-park-avenue. Acesso em: 12 jul. 2022.

ANEXOS

Anexo A – Letter from Stephen C. Clark to Lincoln Kirstein offering him the honorary position of Consultant on Latin American Art for The Museum of Modern Art



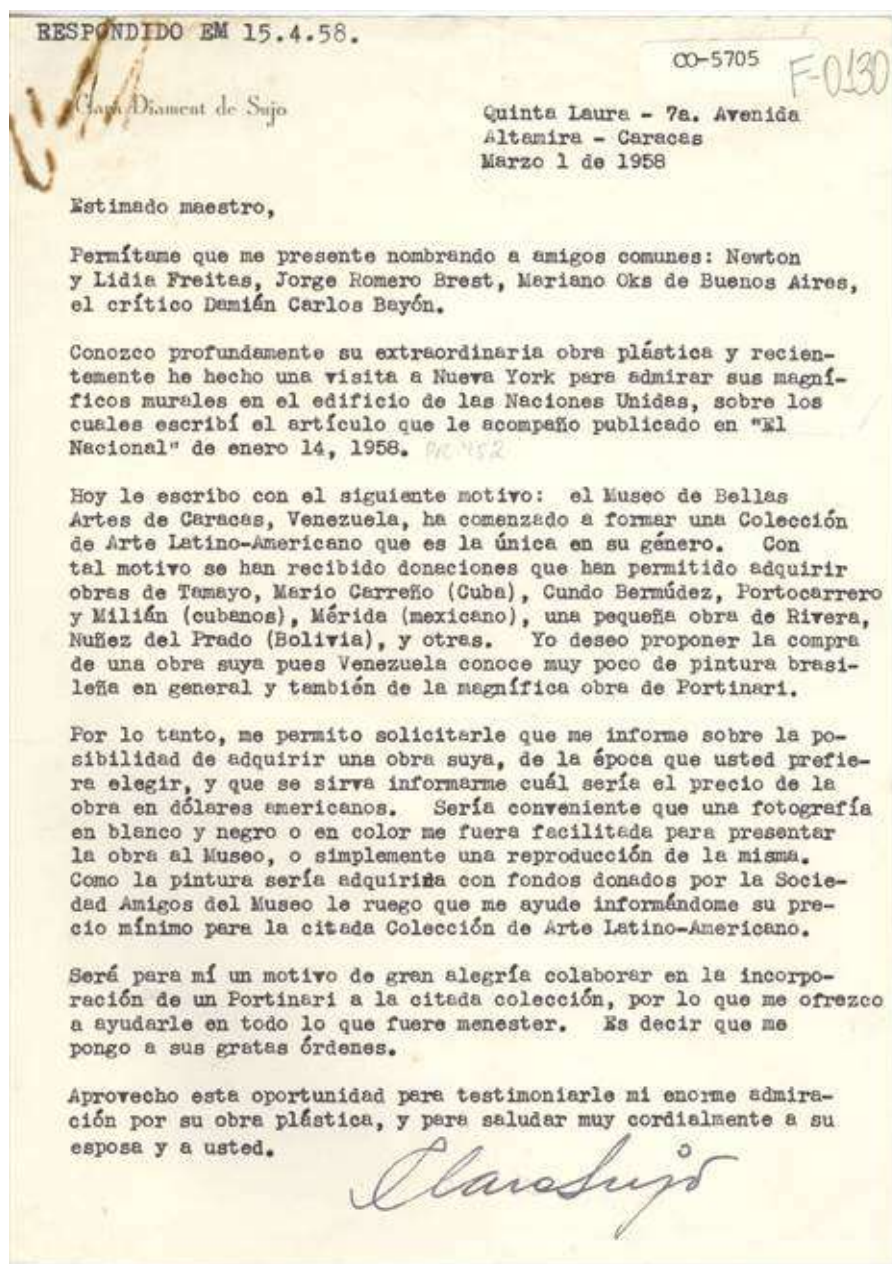
Letter from Stephen C. Clark to Lincoln Kirstein offering him the honorary position of Consultant on Latin American Art for The Museum of Modern Art, October 26, 1942. Lincoln Kirstein Correspondence and Notes, I.A., The Museum of Modern Art Archives, New York (GREET, 2019)

Anexo B – Tabela - Bienais na América Latina, 1951-1970

Ano	Bienal	Cidade	País
1951	I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo	São Paulo	Brasil
1953	II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo	São Paulo	Brasil
1954	Bienal Hispanoamericana de Arte	La Habana	Cuba
1955	III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo	São Paulo	Brasil
1957	IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo	São Paulo	Brasil
1958	Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado	Cidade do México	México
1959	V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo	São Paulo	Brasil
1960	Segunda Bienal Interamericana de México	Cidade do México	México
1961	VI Bienal de São Paulo	São Paulo	Brasil
1962	I Bienal Americana de Arte	Córdoba	Argentina
1963	Primera Bienal Americana del Grabado	Santiago	Chile
1963	VII Bienal de São Paulo	São Paulo	Brasil
1964	II Bienal Americana de Arte	Córdoba	Argentina
1965	Segunda Bienal Americana del Grabado	Santiago	Chile
1965	VIII Bienal de São Paulo	São Paulo	Brasil
1966	3a Bienal Americana de Arte	Córdoba	Argentina
1967	IX Bienal de São Paulo	São Paulo	Brasil
1968	I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer	Medelín	Colômbia
1968	III Bienal Americana del Grabado	Santiago	Chile
1969	X Bienal de São Paulo	São Paulo	Brasil
1970	Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano	San Juan	Puerto Rico
1970	II Bienal de Arte Coltejer	Medelín	Colômbia
1970	IV Bienal Americana del Grabado	Santiago	Chile

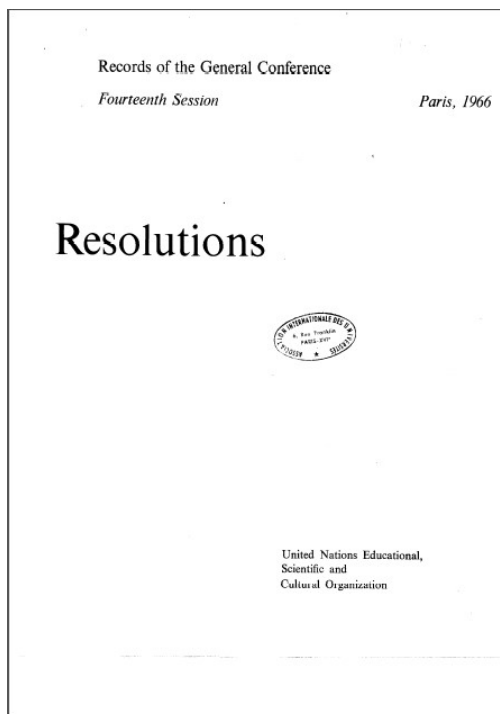
Fonte: (ORZES, 2020b)

Anexo C – Carta de Clara Diament Sujo para Portinari (1958)



REMETENTE: Clara Diament de Sujo apresenta-se ao pintor, citando amigos comuns, dizendo-se grande admiradora e conhecedora da obra do artista, tendo visitado, recentemente, seus murais no edifício da ONU, sobre os quais escreveu artigo, publicado no jornal "El Nacional", do qual envia cópia. Informa que o Museu de Bellas Artes de Caracas está formando sua coleção de arte latino-americana, com apoio da *Sociedad Amigos del Museo de Bellas Artes*, na qual ela desejaria poder incluir uma obra dele, Portinari. Para tanto, pergunta o preço e pede uma reprodução de obra à escolha do artista. (SUJO, 1958)

Anexo D – 1966 - Resoluções - Conferência Geral da Unesco em Paris 1966 - Conferência Geral da Unesco em Paris, definido um projeto de estudo das culturas latino-americanas a partir de sua literatura e de suas artes; e a forte influência dos Estados Unidos sobre o continente latino-americano (AMARAL, p. 129, 2006)



Trechos:

- (c) to encourage a better knowledge of Oriental cultures, particularly in Latin America:

59

al sciences, human sciences and culture

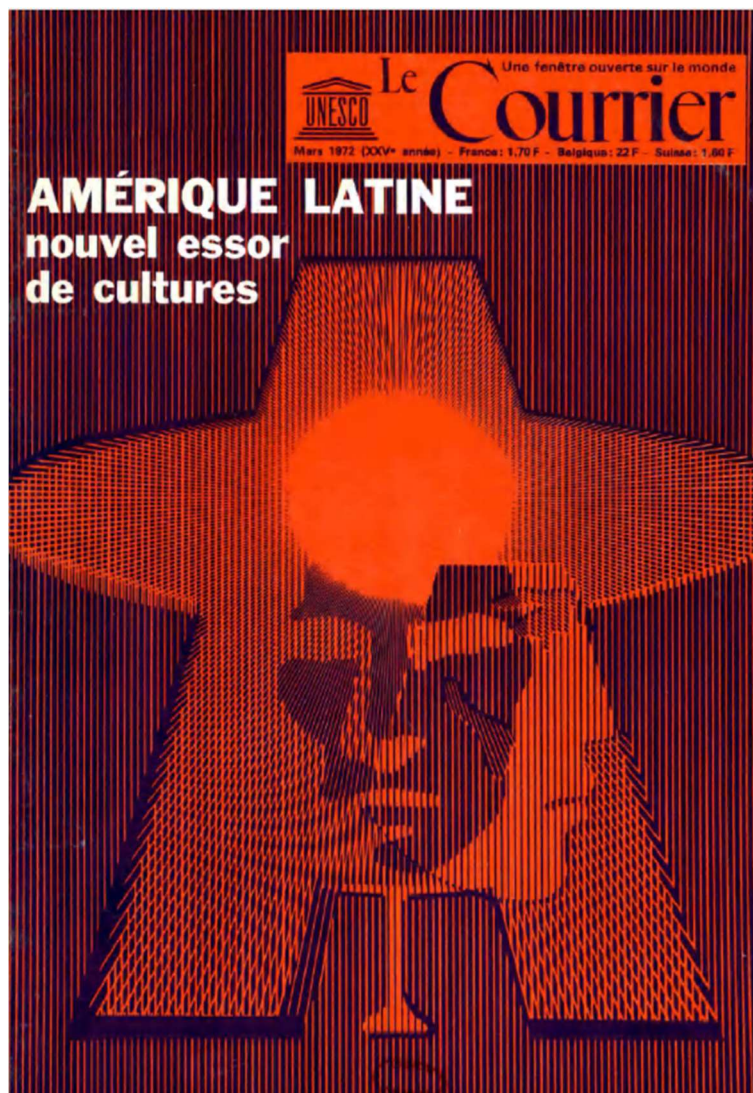
- (i) by giving technical and financial aid to the Colegio de México and by granting the same type of aid to other centres of Oriental studies that may have been established at universities in Latin America;
- (ii) by encouraging such organizations to prepare a plan of action for the establishment of a co-ordinated institutional framework for the development of Oriental studies in Latin America;

Cultures of Latin America

- 3.325 In order to contribute to the study, presentation and mutual appreciation of cultures which are the common heritage of mankind, the Director-General is authorized to undertake the study of Latin American cultures as expressed in their literature and art and so to establish their characteristics; this study will take place from 1967 to 1972, the preparatory work to be completed during 1967-1968 on a budget of \$45,000.

Fonte: Conferência Geral da UNESCO de 1966 - <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114048e.pdf>
 PAG- 59 – 65

Anexo E – Revista Courrier UNESCO, Edição da revista de 1972, *Amérique Latine, nouvel essor de cultures.*



Fonte: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000078274_fre

Anexo F – 1975 - the Austin Symposium (1975)



Photographs of the Austin Symposium, October 29, 1975. Aparecem nas imagens: Juan Acha, Aracy Amaral, Damian Bayon, Rita Eder, Leonel Gongora, entre outros. Archives of the Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin (photographs by Mike Musson). (FLAHERTY; NELSON, 2022)