

Milton Santos José
Rabasa Arjun Appad
urai Jeane John Com
aroff Joaquín Torr
es García Artur Bar
rio Cildo Meireles
OUA Rasheed Araeen
Rede Conceitualis
mos do Sul Moacir do
s Anjos Anthony Gar
dner e Charles Gree
n Geeta Kapur Nésto
r García Canclini S
asha Huber Ana Long
oni Achilles Mbembe

ISBN 978-85-69298-14-4


FESTIVAL
DE ARTE
CONTEMPORÂNEA
SESC_VIDÉOBRASTIL

selec
ções
V/1



PANORAMAS DO SUL LEITURAS

organização Sabrina Moura

PANORAMAS
DO SUL LEITURAS



FESTIVAL
DE ARTE
CONTEMPORÂNEA
SESC_VIDEOBRASIL

edições
Sesc



ASSOCIAÇÃO
CULTURAL
VIDEOBRASIL



尸王夕+♀V高上
◇王 高尸+王
<◎▣+王▣尸◎尸高▣王高
夕王夕<_V♀◇王◎8尸高夕♀上

PANORAMAS DO SUL LEITURAS

PERSPECTIVAS PARA OUTRAS GEOGRAFIAS DO PENSAMENTO
SOUTHERN PANORAMAS | READINGS
PERSPECTIVES FOR OTHER GEOGRAPHIES OF THOUGHT

ORGANIZAÇÃO EDITOR SABRINA MOURA

19 FESTIVAL
DE ARTE
CONTEMPORÂNEA
SESC_VIDEOBRASIL

edições
Sesc

V)
ASSOCIAÇÃO
CULTURAL
VIDEOBRASIL)

Subjectivity Rewritten

Reflection on contemporary artistic output cannot ignore the plurality of languages, the fragmentation and interweaving of temporalities, the decentralization of directives, and the role of the subject, whether producer or consumer of art, in a context that rejects gratuitousness and recklessness, and demands necessarily open-ended stances of comprehension and confrontation regarding our being-in-the-world.

In this *Southern Panoramas | Readings*, we could not fail to address the conjugated conceptions and initiatives of Sesc and Videobrasil. Over the last sixty years, Sesc has pursued a solid cultural and educational project that bears the stamp of innovation and social transformation. Among its many lines of activity, in the field of the visual arts, we might highlight the fostering of artistic production and the democratization of access to an array of forms of expression, from the most traditional to the most cutting-edge. Over the last thirty years, Videobrasil's purpose, originally to map and reflect upon the meanings of video art and, more recently, the broader scope of contemporary artistic production in diverse supports across the geopolitical South, has grown toward much the same light as Sesc's.

Documenting this conjuncture is the Sesc_Videobrasil Collection, the full set of catalogues to the biennial exhibitions designed to map the most

Reescrituras da subjetividade

A reflexão sobre a produção artística contemporânea não pode ignorar a pluralidade de linguagens, a fragmentação e o entrecruzamento de temporalidades, a descentralização de diretrizes e o papel dos sujeitos, sejam eles produtores ou fruidores de arte, em um contexto no qual nada deve ser gratuito ou inconsequente, em que urge posturas de compreensão ou enfrentamento, necessariamente em construção, sobre o estar no mundo.

Na publicação deste *Panoramas do Sul | Leituras*, há que se considerar a conjugação de concepções e iniciativas entre Sesc e Videobrasil. Ao longo de mais de sessenta anos de trabalho, o Sesc vem se pautando por um sólido projeto cultural e educativo que traz a marca da inovação e da transformação social. Entre suas inúmeras frentes de trabalho, destacam-se, no contexto das artes visuais, o fomento à produção e à democratização do acesso a formas de expressão das mais tradicionais às mais vanguardistas. No escopo desse encontro de propósitos, o Videobrasil, em trinta anos de existência, em ampla aproximação com as iniciativas do Sesc, vem buscando mapear e refletir os sentidos suscitados, a princípio, pela videoarte e, mais recentemente, pelos conteúdos que se fundem nos diversos suportes pelos quais se expressa a produção artística contemporânea no chamado Sul geopolítico.

significant artistic output of the global South, as well as to individual shows by such major figures as Joseph Beuys and Olafur Eliasson. Also, sitting midway between artwork and meta-reflection are the Cadernos Sesc_Videobrasil, a set of theme-based publications.

Southern Panoramas | Readings is a collective reflection on the central issues raised by the 19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil, including diasporas and migrations, hybrid identities, memories, the social fabric, alterity, new political orders, and the connection between collective and individual narratives in the geopolitical South and how they counter and contest Eurocentric readings and representations.

Anatol Rosenfeld (1996) describes our time as one marked by a change of values that requires aesthetic adaptations capable of assimilating and redefining—not only thematically, but in the very structure of the artwork itself—the prevailing insecurity and instability of the individual’s place in the world. From the perspective of the contemporary artistic and cultural practices that are essential to our understanding of these ideas, the present publication suggests readings that range from the resignification of themes triggered by decolonization, such as a heightened sense of crisis, to the condition of the subject in today’s world and its new possibilities for engagement. In this sense, the production of visual narratives, moving or otherwise, and the sharing of artistic experiences play a fundamental role in the individual’s critical positioning vis-à-vis the collectivity and help buttress the notion that to appreciate art is to live an extremely unique yet universal aesthetic experience.

Danilo Santos de Miranda

Regional Director of Sesc São Paulo

Nesse cenário se situa a Coleção Sesc_Videobrasil, composta por catálogos resultantes de exposições coletivas, que a cada dois anos retomam e atualizam o mapeamento das mais significativas obras produzidas nessa região Sul, e de mostras individuais de artistas fundamentais, por exemplo, Joseph Beuys e Olafur Eliasson. Situam-se, ainda, os Cadernos Sesc_Videobrasil, a meio caminho entre a obra de arte e a metarreflexão.

Panoramas do Sul | Leituras é uma reflexão coletiva sobre as principais questões levantadas nesta 19ª edição do Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, colocando em pauta temáticas como diásporas e migrações, identidades híbridas, memórias, tecido social, alteridade, novas ordens políticas e a conexão entre narrativas coletivas e individuais no Sul geopolítico em face das representações e narrativas eurocêntricas.

Anatol Rosenfeld (1996) define a atualidade como um momento de transição de valores, que exige adaptações estéticas capazes de assimilar e redefinir, na própria estrutura da obra, e não apenas na temática, o estado de insegurança e precariedade da posição do indivíduo no mundo. Sob a perspectiva das práticas artísticas e culturais contemporâneas essenciais à compreensão dessas ideias, a presente obra propõe leituras que se estendem pela resignificação de temas decorrentes do pós-colonialismo, como o acirramento da situação de crise, a condição do sujeito no mundo atual e suas novas possibilidades de engajamento. Nesse sentido, a produção de narrativas visuais, em movimento ou não, e o compartilhamento de experiências artísticas têm um papel fundamental no posicionamento crítico do indivíduo na coletividade e reforçam a noção de que fruir arte é vivenciar uma experiência estética extremamente particular e universal ao mesmo tempo.

Danilo Santos de Miranda

Diretor Regional do Sesc São Paulo

Apresentação Foreword	
Solange O. Farkas	11
Paralelos e meridianos em rearranjo Parallels and Meridians Redrawn	
Sabrina Moura	15
GEOPOLÍTICAS DO CONHECIMENTO GEOPOLITICS OF KNOWLEDGE	
Relações espaçotemporais no mundo subdesenvolvido Spatiotemporal Relations in the Underdeveloped World	
Milton Santos	47
Alegorias do Atlas Allegories of the Atlas	
José Rabasa	59
Etnopaisagens globais: notas e perguntas para uma antropologia transnacional Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology	
Arjun Appadurai	71
Sobre o Sul, e teoria On the South, and Theory	
Jean e/and John Comaroff	81
DOCUMENTOS E MANIFESTOS DOCUMENTS AND MANIFESTOS	
América Latina invertida Latin America Upside Down	
Joaquín Torres García	96
Manifesto Manifesto	
Artur Barrio	99
Cruzeiro do Sul Cruzeiro do Sul	
Cildo Meireles	105
Manifesto cultural Pan-Africano Pan-African Cultural Manifesto	
Organização da Unidade Africana (OUA)	
Organization of African Unity (OAU)	109
Notas preliminares para um manifesto NEGRO Preliminary Notes for a BLACK Manifesto	
Rasheed Araeen	115

Declaração fundadora Founding Declaration Rede Conceitualismos do Sul (RCSul) Southern Conceptualisms Network/Red Conceptualismos del Sur (RCSur)	123
---	-----

REGIONALISMOS E DESCENTRAMENTOS

REGIONALISMS AND DECENTERINGS

Desmanche de bordas – Notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil Dismantling Borders – Notes on Cultural Identity in the Brazilian Northeast Moacir dos Anjos	131
---	-----

As bienais do Sul nos limites do global Biennials of the South on the Edges of the Global Anthony Gardner e/and Charles Green	145
--	-----

Engajada, inquieta e alerta To Be Partisan, Unsettled, and Alert Geeta Kapur	165
---	-----

O que os passaportes representam hoje? What Does a Passport Represent Today? Néstor García Canclini	177
--	-----

CONTRANARRATIVAS COUNTER-NARRATIVES

Louis quem? O que você deveria saber sobre Louis Agassiz Louis Who? What You Should Know about Louis Agassiz Sasha Huber	191
--	-----

Silhuetas Silhouettes Ana Longoni	203
--	-----

Afropolitanismo Afropolitanism Achille Mbembe	219
--	-----

A ideia de Sul: uma cronologia possível The Idea of the South: A Possible Timeline	233
--	-----

Bibliografia Bibliography	245
---	-----

Um dos efeitos colaterais mais apreciados dos encontros e aproximações que o Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil promove são as múltiplas oportunidades de reflexão e debate que deles decorrem. Avançando com o Festival, o eixo reflexivo que potencializa essas oportunidades desde as primeiras edições ganhou peso e estrutura, movido pela confluência de agentes de uma mesma história em torno da produção artística contemporânea, no contexto e nos recortes do Festival.

Com a publicação *Panoramas do Sul | Leituras*, o processo que qualifica o Videobrasil como plataforma crítica avança mais uma casa. A partir de agora, o debate que se alimenta do conteúdo de cada edição específica – e também das ideias **One of the most appreciated** byproducts of the encounters and contacts afforded by the Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil is the array of opportunities for reflection and debate they spark. Keeping pace with the Festival, the knowledge axis designed since the first editions to empower these opportunities is here lent greater store and structure, fuelled by the confluence of agents of a shared history—represented by the Festival’s context and perspectives—developed around contemporary artistic production.

With the publication *Southern Panoramas | Readings*, the process that qualifies Videobrasil as a critical platform advances one more square. Starting now,

the debate nourished by the content of each particular edition—and the ideas that underpin the very concept of the Festival—will be buttressed by a constellation of thinkers in essays and works that bring to the table new and relevant perspectives, contexts, and conceptual breadth.

The inaugural theme of this new series of Festival-related publications is inescapable, and more opportune now than ever. The concept of a geopolitical South, which subsumes nations with similar histories of violence, conflict, and political and cultural subordination, sets the originary scope for the artistic production whose visibility the Festival is committed to heightening. It was the intuition of just such a non-geographical territory—and the need to create mechanisms to nurture and circulate its artistic manifestations—that drove Videobrasil’s internationalization in 1990.

In the twenty-five years since, the idea of a geopolitical South has taken shape and acquired nuances. The panorama which the organizer Sabrina Moura drafts here is fittingly broad and complex. Captured from a range of angles and with different focal points, the visions this book compiles and contrasts help formulate and problematize this concept of the South. More than that, they attest to the emergence of an original line of thought, forged in this geopolitical smelter, which advocates for a leading stance on what is still hegemonic in order to unmask the power relations implicit in our customary ways of mapping the world.

From the black culture festivals of Africa in the throes of decolonization to the contemporary biennials of the South, from Joaquín Torres García’s inverted world map to the manifestos penned by Cildo Meireles and Artur Barrio, the first issue in the *Southern Panoramas | Readings* series also proves the preeminence of artistic and cultural practices in the construction not only of a counter-hegemonic discourse, but also, and above all, of a new protagonism.

Solange O. Farkas

Curator and Director | Associação Cultural Videobrasil

que sustentam a própria concepção do Festival – ganha o aporte adicional de uma constelação de pensadores, em ensaios e obras que agregam perspectivas, contextos e amplitude importantes.

O tema da primeira dessa nova série de publicações relacionadas ao Festival é inescapável, e mais oportuno que nunca. O conceito de um Sul geopolítico, que relaciona nações com histórias semelhantes de violência, conflito e subordinação política e cultural, define o escopo de origem da produção artística à qual o Festival dá visibilidade. Foi a intuição deste território não geográfico – e da necessidade de criar mecanismos de fomento e circulação voltados às suas manifestações artísticas – que balizou a internacionalização do Videobrasil, já em 1990.

Em 25 anos, a ideia de um Sul geopolítico ganhou corpo e nuances. O panorama que a organizadora Sabrina Moura traça aqui é, adequadamente, amplo e complexo. Tomadas a partir de perspectivas diversas, e com enfoques diferentes, as visões que o livro soma e contrapõe contribuem, a um tempo, para desenhar e problematizar esse conceito de Sul. Mais que isso, atestam o surgimento, no âmbito desse recorte geopolítico, de um pensamento original, que advoga protagonismo em face daquilo que ainda é hegemônico e desvenda os mecanismos de poder implícitos mesmo na forma como nos acostumamos a mapear o mundo.

Dos festivais de cultura negra realizados no contexto da África em processo de descolonização às bienais contemporâneas do Sul, do mapa-múndi invertido de Joaquín Torres García aos manifestos em que artistas como Cildo Meireles e Artur Barrio tratam do tema, o primeiro livro da série *Panoramas do Sul / Leituras* comprova, ainda, a proeminência das práticas artísticas e culturais na construção não apenas de um discurso contra-hegemônico – mas, sobretudo, de um novo protagonismo.

Solange O. Farkas

Curadora e diretora | Associação Cultural Videobrasil



Bandeiras da China e da Nigéria tremulam sobre a Chinatown de Lagos. Março de 2007
Nigerian and Chinese flags fly over Chinatown in Lagos. March 2007

Paralelos e meridianos em rearranjo

Parallels and Meridians Redrawn

Sabrina Moura

A noção de “Sul” responde aos eixos de cooperação transnacional criados no contexto de descolonização e subdesenvolvimento econômico que marcou diversos países da África, Ásia e América Latina, entre as décadas de 1950 e 80. Nos últimos vinte anos, o Sul se expande em contornos globais, configurando um mapa de experiências históricas e políticas, liberadas de um corte hemisférico. Se seus usos, por vezes, incidem em contradições próprias aos pensamentos binários, eles também indicam novos e complexos trânsitos de capital econômico, cultural e simbólico. Nesse sentido, parece-nos relevante indagar em qual perspectiva histórica se inscreve a ideia de Sul. Para quais memórias, narrativas e **The idea of the “South”** emerged out of the axes of transnational cooperation created within the context of decolonization and economic underdevelopment that assailed much of Africa, Asia, and Latin America between the 1950s and ’80s. Over the last twenty years, the South has expanded on a global level, configuring a map of historical and political experiences that has refused to keep within hemispheric lines. If its uses sometimes incur the contradictions inherent in binary thought, they also indicate new and complex flows of economic, cultural, and symbolic capital. In this sense, it would seem relevant to enquire as to the historical perspective to which the idea of the

South pertains. To which memories, narratives, and projections does it point? Shot through with these questions, this reader aims to track the genesis of the concept, situating its applications and developments amidst a series of critical projects that discuss decentralized nexuses for theoretical, artistic, and cultural production in the latter half of the 20th century.

The fruit of two years of research, the publication takes its lead from the debates that accompanied the 30th-anniversary edition of the Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil (2013).¹ At an encounter entitled *Southern Territories: Experiences, Cities, and Borders*, the Lebanese artist Akram Zaatari spoke of the abandoning of identarian markers in his work as a response to the growing complexity of the multiple cultural constellations of the globalized world. In this context, Zaatari argued, the discursive potential of the “South” seems to be exhausted.

Effectively, the weakening of associations between *geography*, *origin*, and *identity* in our approach to contemporary artistic production confers fresh relevance upon the lines of questioning Akram Zaatari raised. Understood from this angle, the notion of the South runs the risk of favoring a rhetoric that naturalizes the characteristics of a heterogeneous territory, defining it as a fictional and ideologically determined geopolitical entity.

On the other hand, it is essential to heed the way this mindset has demanded the legitimization of narratives and forms of knowledge other than those validated by hegemonic repertoires and practices. In the visual arts, for example, the concept of the South had been in use since the 1930s, when it emerged in the work of the Uruguayan Joaquín Torres García to evoke an inversion of the geometries of power that underlie our supposedly neutral, but effectively official representations. In the social sciences, the South emerged as a conceptual schema as of the 2000s, as runoff from the legacy of postcolonialism and other critical theories, such as subaltern, feminist, and Third-World studies. Furthermore, recent protagonism of the economies of South Africa, Brazil, or India, reinforced by the BRICS moniker, and of other “emerging

¹ The “global south” perspective started to feature prominently on the Videobrasil agenda from the 8th edition of its biennial festival (1990) onwards. Initially dedicated to audiovisual output in Brazil and, later, in the Southern Hemisphere, the Festival progressively broadened its scope to incorporate a whole other map “geared towards the geopolitical situation of the diverse countries.” This enabled artists from “northern countries, such as Mexico and some parts of the Middle East, to take part in our exhibitions” (Jesus 2009, 269).

projeções ela aponta? Atravessada por essas questões, a presente coletânea propõe traçar uma gênese desse conceito, situando seus usos e desdobramentos em meio a uma série de projetos críticos que discutem eixos descentralizados para a produção teórica, artística e cultural a partir da segunda metade do século 20.

Resultado de dois anos de pesquisa, seu ponto de partida se dá em meio aos debates que acompanharam a edição comemorativa de três décadas do Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2013)¹. No encontro intitulado *Territórios do Sul: experiências, cidades e fronteiras*, o artista libanês Akram Zaatari comentou o abandono dos marcadores identitários em sua obra como forma de responder à crescente complexidade das múltiplas constelações culturais do mundo globalizado. Nesse contexto, afirmava Akram, o potencial discursivo do “Sul” parecia começar a se esgotar.

Com efeito, o enfraquecimento das associações entre *geografia, origem e identidade* na abordagem da produção artística contemporânea confere relevância aos questionamentos suscitados por Akram Zaatari. Entendida por esse viés, a noção de Sul incorre no risco de favorecer uma retórica que acaba por naturalizar as características de um território heterogêneo, definindo-o como uma entidade geopolítica fictícia e ideologicamente determinada.

Por outro lado, é necessário atentar para a maneira como esse ideário tem reivindicado a legitimação de narrativas e formas de conhecimento que escapam àquelas validadas pelos saberes e práticas hegemônicos. Nas artes visuais, por exemplo, o conceito de Sul já era utilizado desde os anos 1930 na obra do uruguaio Joaquín Torres García para invocar uma inversão das geometrias de poder que subjazem às representações supostamente neutras, como as cartografias oficiais. No campo das ciências sociais, o Sul emerge como esquema conceitual a partir dos anos 2000, afluente do legado pós-colonialista e de outras teorias críticas, como os estudos subalternos, feministas e terceiro-mundistas. Ademais, o protagonismo recente de economias como África do Sul, Brasil ou Índia, reforçado pelo acrônimo BRICs, e de outros grupos de “mercados emergentes”, fez

¹ A perspectiva do “sul global” inscreve-se nas linhas de pesquisa do Videobrasil a partir da oitava edição de seu festival bienal (1990). Inicialmente dedicado à produção audiovisual do Brasil e, posteriormente, do Hemisfério Sul, o Festival expandiu progressivamente suas referências geográficas para integrar um outro mapa “orientado em relação à situação geopolítica de diversos países”. Isso permitiu que artistas provenientes de regiões localizadas no “norte, como o México, ou até mesmo o Oriente Médio, pudessem participar das suas mostras” (JESUS, 2009, p. 269).

markets,” imbued South-South Cooperation (SSC)² with new vigor and relevance in setting the political and diplomatic agenda. In the wake of growing commercial relations between these countries, this cooperation has fuelled a series of actions, from the transfer of technical and scientific knowledge to the drafting of soft power strategies. One such example is the Chinese foreign policy in the African continent which, according to the Cameroonian philosopher Achille Mbembe (2013, 237), amounts to the reproduction of an imperialist logic with no interest in developing more horizontal forms of cultural exchange.

Today, it’s hard to find a major African city that does not have a “Chinatown.” ...It would be a great pity were the old unequal exchange between Africa and the West to be replaced with a new cycle, in which the continent slips back into the role of raw-material supplier, only this time for the benefit of Asia. Africa’s dealings with China should not be merely economic, but ought to extend to the fields of art and culture as well. That is the only way they will pave the way toward a new relationship between the continent and the rest of the world.

*

Bearing in mind the complexity of these vectors, it struck us as important to approach the South from the angles of different cartographies, contexts, and matrices of thought. Without sticking to a canon, we looked to explore multiple forms of discourse and fields of knowledge—from anthropology to the visual arts, with sociology, history, and other such disciplines in between. In order to compose what we call *Southern Panoramas*, we dispensed with literal approaches based on categorical definitions in favor of speculation and the exploration of a perspective as pertinent as it is blurred.

If we are to understand the historical context in which the South as a category emerged, we must first reassemble the demands of Third-World cooperation networks and the decolonization processes underway in the postwar world.

² The United Nations Development Program (UNDP) defines *south-south cooperation* as a mechanism for contributing to “South-wide collaboration in promoting common interests.” For more information, see the 1994 UN document *Agreement to Establish the South Centre*, available at http://www.southcentre.int/wp-content/uploads/2013/02/Intergovernmental-Agreement_EN.pdf. In Brazil, a history of this foreign policy is given in Patrícia Soares Leite, *O Brasil e a cooperação Sul-Sul em três momentos de política externa: os governos Jânio Quadros/João Goulart, Ernesto Geisel e Luiz Inácio Lula da Silva* (Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011).

com que a chamada Cooperação Sul-Sul (CSS)² ganhasse relevância como agenda de articulação política e diplomática. Dela decorre uma série de ações, que vão da transferência de conhecimento técnico e científico às estratégias de *soft power*, na esteira das crescentes relações comerciais entre esses países. Exemplo disso é a política externa chinesa no continente africano, que, segundo o filósofo camaronês Achille Mbembe (2013, p. 237), incorre na reprodução de uma lógica imperialista, descomprometida com o fomento de intercâmbios culturais mais horizontais.

Hoje, quase não há metrópoles africanas que não possuam seus “bairros chineses” [...] Seria uma pena que o velho intercâmbio desigual entre a África e o Ocidente fosse substituído por um novo ciclo, no qual o continente venha a desempenhar um papel de provedor de matérias-primas, mas, desta vez, em benefício da Ásia. As relações com a China não deveriam se limitar aos intercâmbios econômicos, mas cobrir também os campos da arte e da cultura. É somente a partir dessa condição que eles abrirão a via para uma nova relação do continente com o mundo.

*

Levando-se em conta a complexidade desses vetores, pareceu-nos importante abordar o Sul a partir de diversas cartografias, contextos e matrizes de pensamento. Sem nos atermos a um cânone, buscamos explorar múltiplas formas de discurso e áreas do conhecimento – da antropologia às artes visuais, passando pela história, a sociologia e outras disciplinas. A fim de compor o que chamamos de *Panoramas do Sul*, dispensamos as abordagens literais centradas em definições categóricas para nos lançarmos à especulação e à exploração de uma perspectiva tão pertinente quanto imprecisa.

Para que possamos entender o contexto histórico no qual emerge a categoria de Sul, devemos remontar às reivindicações dos eixos de cooperação terceiro-mundistas, bem como às políticas de descolonização em curso no pós-guerra. Nessa conjuntura, as disputas geopolíticas pautavam-se pela teoria dos três

² O Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) define a *cooperação sul-sul* como um “mecanismo de desenvolvimento conjunto entre países emergentes em resposta a desafios comuns”. Mais detalhes sobre esse programa podem ser encontrados no documento de fundação do *South Centre* pelas Nações Unidas, em 1994, em: http://www.southcentre.int/wp-content/uploads/2013/02/Intergovernmental-Agreement_EN.pdf, em inglês. No Brasil, um histórico dessa política externa pode ser encontrado em: Soares Leite, Patrícia. *O Brasil e a cooperação Sul-Sul em três momentos de política externa: os governos Jânio Quadros/João Goulart, Ernesto Geisel e Luiz Inácio Lula da Silva*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

Seen within this conjuncture, the geopolitical disputes inhabited a structure that envisaged three worlds that roughly corresponded to the capitalist and communist blocs, and the unaligned states. Coined in 1952 by the demographer Alfred Sauvy, with reference to the *tiers état* of the French Ancient Regime, the notion of a Third World was used to lump less advanced countries into a developmental block measured against the Western world, and it took on new connotations in the hands of the nations it was designed to designate. On the level of international relations, the primary signs of these appropriations were the conferences in Bandung, Indonesia (1955), and Belgrade, former-Yugoslavia (1961). The first of these brought together twenty-nine countries from Africa and Asia that had emerged from colonial domination as independent states. Gathered under a banner of non-alignment,³ the conference called for more active African-Asian participation on the international scene. Six years later, a second encounter in Belgrade saw Cuba and other Latin American countries sit in on proceedings as *observers*.

If we look closely at the political positions that emerged from this anti-imperialist, anticolonial backlash, we cannot neglect the contradictions revealed by the slew of civil wars and dictatorships that took hold in these recently independent and/or non-aligned states. We ought to remember that the movement masterminded by the triumvirate Jawaharlal Nehru (India), Gamel Abdel Nasser (Egypt), and Josip Broz Tito (Yugoslavia) later came to include such implacable dictators as Saddam Hussein, Muammar Gadhafi, and the Zimbabwean despot Robert Mugabe, in power since 1987.

On the other hand, we know that the contestation of hierarchies in the wake of Third-World experiences went beyond the field of economic exchange and nation-state relations. An example of this is the array of artistic movements and cultural expressions that derived from it. Between the 1960s and '70s, a bevy of festivals (Dakar, Algiers, Kinshasa, and Lagos⁴), strove—despite disputes and limitations

³ In “The Legacies of Bandung: Decolonization and the Politics of Culture” (2010), the historian Dipesh Chakrabarty analyzes the discursive lines taken at Bandung and identifies, among other important directions, adherence to the Western project of modernity.

⁴ Festival mondial des arts nègres (Dakar, 1966); Pan-African Cultural Festival (Algiers, 1969); Zaire 74 Festival (Kinshasa, 1974); Second World Black and African Festival of Arts and Culture/FESTAC (Lagos, 1977). See Cédric Vincent’s study on new archival practices on these initiatives in “The history of the panafrican culture festival and the difficulty of its archiving,” *Springerlin: Living in the Archive* 4, no. 12 (2012). Available at http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=2669&lang=en. On FESTAC, see the research project conducted by the collective Chimurenga, published in Elvira Dyangani Ose (org.), *Caderno Sesc_Videobrasil 10* (São Paulo: Sesc, 2014), 22–25.

mundos – que indicava, em última instância, a cisão entre estados capitalistas, comunistas e não alinhados. Cunhada pelo demógrafo Alfred Sauvy, em 1952, em alusão ao *tiers état* no Antigo Regime francês, a noção de Terceiro Mundo foi utilizada para agrupar países menos avançados, segundo uma escala de desenvolvimento ocidental, e ganhou novos sentidos ao ser apropriada pelas sociedades por ela objetivadas. No plano das relações internacionais, os principais marcos dessas apropriações são as conferências de Bandung (Indonésia, 1955) e Belgrado (antiga Iugoslávia, 1961). A primeira reuniu, na cidade de Bandung, 29 países da África e Ásia que emergiam, independentes, após um longo período de dominação colonial. Orientado pela bandeira do não alinhamento³, o encontro pleiteava um maior protagonismo dessas nações no cenário internacional. Seis anos depois, organizou-se, em Belgrado, uma nova conferência, na qual Cuba e outros países da América Latina juntavam-se ao grupo afro-asiático, na condição de *observadores*.

Ao atentarmos para as posições políticas que emergiram em meio a essa consciência anti-imperialista e anticolonial, não podemos negligenciar as contradições reveladas com a eclosão das guerras civis e ditaduras nos estados recém-independentes e/ou não alinhados. Ora, devemos lembrar que ao movimento idealizado pela tríade de chefes de estado – Jawaharlal Nehru (Índia), Gamel Abdel Nasser (Egito), Josip Broz Tito (Iugoslávia) – adeririam, posteriormente, implacáveis ditadores como Saddam Hussein, Muammar Khadafi, ou ainda, Robert Mugabe, atual presidente do Zimbábue, no poder desde 1987.


Sabemos, por outro lado, que a contestação das hierarquias na esteira das experiências terceiro-mundistas ultrapassou o campo das trocas econômicas e das relações entre estados-nação. Exemplo disso são as diversas manifestações artísticas e culturais derivadas desse contexto. Entre os anos 1960 e 70, uma sucessão de festivais, em Dacar, Argel, Kinshasa e Lagos⁴, buscava – ainda que

³ Em “The Legacies of Bandung: Decolonization and the Politics of Culture” (2010), o historiador Dipesh Chakrabarty realiza uma análise das linhas discursivas em Bandung e aponta, entre outros, uma adesão ao projeto ocidental de modernidade.

⁴ Festival mondial des arts nègres (Dacar, 1966); Pan-African Cultural Festival (Argel, 1969); Zaire 74 Festival (Kinshasa, 1974); Second World Black and African Festival of Arts and Culture/FESTAC (Lagos, 1977). Ver pesquisa de Cédric Vincent sobre novas práticas de arquivamento dessas iniciativas em “The history of the panafrican culture festival and the difficulty of its archiving”. *Springerlin: Living in the Archive*, vol. 4, no. 12, 2012. Disponível em: http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=2669&lang=en, em inglês. Sobre o FESTAC, ver projeto de pesquisa levado a cabo pelo coletivo Chimurenga, publicado em Dyangani Ose, Elvira (org.). *Caderno Sesc_Videobrasil*, vol. 10. São Paulo: Sesc, 2014, pp. 22-25.



A feminista e ativista Angela Davis fala em passeata em Raleigh, Carolina do Norte (EUA).
1974 Feminist and political activist Angela Davis speaks at a street rally in Raleigh,
North Carolina. 1974



com disputas e limitações – novos sentidos para a “modernidade” africana. Nos anos 1980, a Bienal de Havana advogava um lugar específico para a articulação de um fórum artístico e cultural do Terceiro Mundo, a partir de Cuba. “O programa envolvia tanto uma oposição ao Ocidente, de onde [muitos] artistas haviam sido excluídos, como também uma significativa visão em direção à internacionalização da arte contemporânea”, explica Hans Belting (2013).

Em paralelo, uma série de movimentos sociais ganharam força entre as “minorias” e diásporas na Europa e Estados Unidos. Segundo Stuart Hall (1992, p. 45), esse momento é marcado por políticas de identidade, nas quais “o feminismo apelava às mulheres; a política sexual, aos gays e lésbicas; as lutas raciais, aos negros; o movimento antibelicista, aos pacifistas; e assim por diante”.

Com a impulsão dos fluxos promovidos pela globalização, há um enfraquecimento da ideia de Terceiro Mundo e das ideologias nela baseadas (HOBSBAWM, 1994, pp. 354-355). Na retórica das relações internacionais, abria-se espaço para novas categorias geopolíticas. Entre elas, o chamado *diálogo Norte-Sul*, postulado pela Conferência para Cooperação Econômica Internacional (CIEC), realizada em Paris, em 1975, com uma pauta que girava em torno da questão energética, do comércio de matérias-primas e do desenvolvimento econômico. É, portanto, a partir de então que o Sul passa a ganhar corpo como eixo de articulação e dispositivo discursivo.

Um dos primeiros usos de que se tem notícia da noção de Sul como argumento estruturante de uma exposição de artes visuais é a mostra coletiva *Il Sud del Mondo, L'altra arte contemporanea*, concebida pelo crítico de arte Carmelo Strano e apresentada em 1991 na cidade de Marsala, na Itália. Sucessora de uma série de mostras apresentadas no Hemisfério Norte nos anos 1980, como *Primitivism in Twentieth-Century Art* (1984), *The Other Story* (1989) e *Magiciens de la Terre* (1989), *Il Sud del Mondo* parecia ignorar as tentativas de reenquadramento da chamada “arte não ocidental” empreendidas por essas iniciativas anteriores. Nota-se, no partido curatorial de Strano, a sobreposição do Sul a um Terceiro Mundo descrito de forma essencialista e estereotipada, como uma espécie de abstração “distante da confusão da civilização moderna”.

Geografia, condições climáticas, história e cultura nos dizem que Norte e Sul existem. Elas também nos dizem que a aplicação desta divisão é relativa, e é principalmente no Sul do mundo que os fenômenos considerados nesta exposição ocorrem: países em desenvolvimento (o chamado Tercei-

—to ascribe new meanings for “modernity” in Africa. In the 1980s, the Havana Biennial called for a specific artistic and cultural forum for the Third World, with Cuba as its hub. “The program involved both opposition to the West, from whose art scenes [many] artists had been excluded as well as signifying a vision towards the internationalization of contemporary art,” explains Hans Belting (2013).

In parallel, a series of social movements gained momentum among the “minorities” and Diasporas of Europe and the United States. According to Stuart Hall (1992), this was a moment focused on the politics of identity, in which “feminism appealed to women, sexual politics to gays and lesbians, racial struggles to blacks, antiwar to peaceniks, and so on.”

Borne by the fluxes stirred by globalization, the notion of the Third World and the ideologies based thereon began to weaken (Hobsbawm 1992, 354–355). In the rhetoric of international relations, space opened up for new geopolitical categories, including the so-called North-South dialogue postulated at the Conference for International Economic Cooperation (CIEC) held in Paris in 1975, with an agenda concentrated on the oil issue, producer-consumer dialogue on raw materials, and economic development. It was from that point on that the South took shape as an axis of articulation and as a discursive device.

One of the first uses on record of the notion of the South as a structuring argument for a visual arts exhibition was the collective show *Il Sud del Mondo, L'altra arte contemporanea*, put together by the art critic Carmelo Strano and presented in Marsala, Italy, in 1991. The successor to a series of shows held throughout the Northern Hemisphere in the 1980s, such as *Primitivism in Twentieth-Century Art* (1984), *The Other Story* (1989), and *Magiciens de la Terre* (1989), *Il Sud del Mondo* seemed to ignore attempts by previous initiatives to reclassify “non-Western” art. In Strano’s curatorship, there is an apparent overlap between the South and the Third World, drawn here in an essentialist and stereotyped form as a sort of abstraction “removed from the confusion of modern civilization.”

Geography, climatic conditions, history, and culture tell us that North and South exist. They also tell us that the application of this division is relative, and it is mainly in the South of the world that the phenomena considered in this exhibition occur: developing countries (the so-called Third World); geographical areas isolated from major centers of mass media and consequences; regions characterized by the still-unsolved and sharp contrast between aboriginal and a later culture.

ro Mundo); áreas geográficas isoladas dos grandes centros de mídia massiva e suas consequências; regiões caracterizadas pelo contraste agudo e ainda não resolvido entre a cultura autóctone e moderna.

Nesse caso, Strano parece responder mais às ansiedades culturais e políticas da própria Europa (PAPASTEGIARDIS, 1991) que a um questionamento efetivo das estruturas que regiam a circulação internacional da arte produzida, naquele momento, pelos países ditos “periféricos”. Não surpreende, portanto, que o agenciamento dessa perspectiva em um contexto exógeno ao Sul explique, em parte, a fragilidade de seu projeto crítico.

Paradoxalmente, o lugar de fala evidenciado no exemplo de *Il Sud del Mondo* aponta, por oposição, para um vetor importante na demarcação das questões apresentadas aqui. Isso porque, em vez de se debruçar sobre a inclusão de uma produção “à margem” no cânone ocidental, os quatro eixos temáticos que estruturam essa publicação – *Geopolíticas do conhecimento, Documentos e manifestos, Regionalismos e Descentramentos, Contranarrativas* – dedicam-se à articulação de panoramas voltados a cartografias culturais e epistêmicas gestadas a partir de um campo enunciativo comum, ou seja, o eixo Sul-Sul.

GEOPOLÍTICAS DO CONHECIMENTO

Expressão corrente nas discussões do grupo de intelectuais latino-americanos Modernidade/Colonialidade (M/C), e em especial nos escritos do semiótico argentino Walter D. Mignolo, a noção de *geopolíticas do conhecimento* norteia a seleção dos textos apresentados no primeiro capítulo desta antologia. Aqui, autores de diferentes trajetórias e campos disciplinares discutem a neutralidade subjacente a certos postulados das ciências sociais e colocam à prova as lógicas eurocêntricas de validação teórica.

A começar pelo geógrafo brasileiro Milton Santos que, há quatro décadas, já antecipava aspectos dessa revisão epistemológica, ao apontar a inoperância dos fundamentos universalistas na apreensão do espaço. Escrito durante o longo período em que Santos passou voluntariamente exilado do Brasil, durante a ditadura militar, *Relações espacotemporais no mundo subdesenvolvido* (1976) remete ao descontentamento do autor com o colonialismo acadêmico, já expresso em obras anteriores como *Le métier du géographe en pays sous-développés* (1971). “Temos que entender o jogo específico das variáveis espaciais no Terceiro Mundo e tratar

In this case, Strano seems to be responding more to the cultural and political anxieties of Europe (Papastegiardis 1991) than to any effective analysis of the structures that govern the international circulation of art produced on the so-called “fringe.” Hardly surprisingly, the fragility of his critical project can at least be partially explained by the fact that the perspective was being formulated and applied outside the South itself.

Paradoxically, the place of speech exemplified by the *Il Sud del Mondo* identifies an important vector when it comes to staking out the issues presented here. Rather than focus on the incorporation of “fringe” output into the canons of Western art, the four thematic axes of the present publication—*Geopolitics of Knowledge; Documents and Manifestos; Regionalisms and Decenterings; and Counter-Narratives*—aim to devise panoramas geared towards cultural and epistemological cartographies engendered out of a shared enunciative field, namely the South-South axis.

GEOPOLITICS OF KNOWLEDGE

An expression often employed in the discussions of the Latin American group of intellectuals Modernity/Coloniality (M/C), and especially so in the writings of the Argentinean semiotician Walter D. Mignolo, the notion of *geopolitics of knowledge* pervades the selection of texts that comprise the first chapter of the anthology. Here, authors from different backgrounds and disciplinary fields discuss the neutrality underlying certain postulates of the social sciences and put the Eurocentric logics of theoretical validation to the test.

The section opens with the Brazilian geographer Milton Santos, who, four decades ago, foresaw certain aspects of this epistemological revision by underscoring the inoperability of universalizing fundamentals in spatial apprehension. Written whilst in voluntary exile during the military dictatorship, *Relações espaçotemporais no mundo subdesenvolvido* (1976) [Spatiotemporal relations in the underdeveloped world] reflects the author’s discontent with academic colonialism, a sentiment already expressed in earlier works, such as *Le métier du géographe en pays sous-développés* (1971). “We have to understand the specific power play of spatial variables in the Third World and try to draw a theory from it,” he said. If, for Santos, the production of space is intrinsically related to the temporal dimension, its representation can hardly escape the meanderings of history. That’s precisely what we see in *Allegories of the Atlas* (1993), by the Mexican José Rabasa. Taking the image of the palimpsest as a metaphor for the analysis of Gerhard Mercator’s *Atlas* (1636), Rabasa plumbs colonial subjec-

de construir, a partir daí, uma teoria”, afirma. Se, para Milton Santos, a produção do espaço está intrinsecamente relacionada à dimensão temporal, sua representação tampouco escapa aos meandros da história. É o que nos mostra *Alegorias do Atlas* (1993) do mexicano José Rabasa. Ao tomar a imagem do palimpsesto como metáfora para a análise do *Atlas* de Gerhard Mercator (1636), Rabasa adentra na subjetividade colonial e restitui ao eurocentrismo o lugar enunciativo das projeções cartográficas que deformam e demarcam as visões hegemônicas do mundo.

A dimensão espacial assume o contorno dos trânsitos globais nos escritos produzidos pelo sociólogo e antropólogo indiano Arjun Appadurai na década de 1990. Um dos principais teóricos da globalização, Appadurai discute o imaginário social global segundo cinco paisagens culturais: *etno-*, *mídia-*, *tecnoc-*, *financio-* e *ideopaisagens*. Elaborada no livro *Modernity at Large* (1996), a noção de etnopaisagem fundamenta sua crítica ao determinismo de certas correntes antropológicas de base ocidental. “Parece impossível”, ele explica, “estudar proveitosamente esses novos cosmopolitismos sem analisar os fluxos culturais transnacionais no seio dos quais progridem, competem e se alimentam reciprocamente, de uma forma que derrota e confunde muitas verdades das ciências humanas de hoje”.

Por fim, o espaço do Sul global torna-se *contexto* e *argumento* no pensamento dos antropólogos Jean e John Comaroff. Juntamente com Boaventura de Sousa Santos e Raewyn Connell, os Comaroff figuram entre os autores que mais têm advogado a perspectiva do Sul nas ciências sociais (ROSA, 2014, p. 2). Em *On the South, and Theory* (2011) eles discutem o estatuto dessa categoria e afirmam a concretude contextual e histórica como um dos seus postulados mais importantes. Em outras palavras, pleiteiam aquilo que chamam de uma *grounded theory*. Deve-se atentar, contudo, aos debates e divergências⁵ em torno da validação epistêmica dessas teorias no campo da sociologia e outras disciplinas:

Nas teorias da dependência, modernidades múltiplas, pós e descolonialismo, as construções partem de fatos que aparecem evidentes para qualquer cientista social tradicional. [...] Muitas dúvidas, no entanto, circundam o Sul, já que não sabemos exatamente quais são seus efeitos, nem podemos identificar suas rotas, limites e fronteiras. (ROSA, 2014, p. 3)

⁵ Além do texto citado acima, do sociólogo brasileiro Marcelo Rosa, ver também: Mbembe, Achille (org.). *The Johannesburg Salon. Johannesburg Workshop in Theory and Criticism*, 2012.



Selo de edição especial para a Conferência de Bandung, Indonésia. 1955 Special-edition stamp issued for the Bandung Conference, Indonesia. 1955

É possível que a série de *documentos e manifestos* apresentados no capítulo seguinte nos permita contribuir com esse debate, na medida em que reconstitui algumas das inserções históricas, políticas e sociais dos objetos e sujeitos contemplados por essa perspectiva teórica.

DOCUMENTOS E MANIFESTOS

“Só me interessa o que não é meu”, proferia Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágo*, de 1928. Aqui, a metáfora do canibalismo cultural antecipava a construção das narrativas específicas da modernidade latino-americana. Às estratégias propostas pelos modernistas paulistas, somam-se operações artísticas pautadas pelo desejo de desenvolver novas versões, “virá-las de ponta-cabeça, seletiva e intencionalmente assimilar” (GIUNTA, 1996, p. 55). Como a *América Latina Invertida* de Joaquín Torres García, que abre nosso segundo capítulo. Elaborada na década de 1930, na ocasião do retorno do artista ao Uruguai após mais de quatro décadas entre a Europa e os Estados Unidos, a imagem anuncia uma consciência pós-colonial (ACHUGAR, 2000, p. 329), ao mesmo tempo em que localiza seu eixo enunciativo em Montevidéu – cidade sede daquilo que Torres García chamava *Escola do Sul*:

Uma grande escola de arte deveria erigir-se em nosso país. Digo sem nenhuma vacilação: aqui em nosso país. [...] Disse Escola do Sul; porque na realidade nosso Norte é o Sul. [...] Por isso, agora colocamos o mapa ao revés, e então já teremos justa ideia de nossa posição, e não como querem no resto do mundo. [...] Esta retificação era necessária; por isso, agora sabemos onde estamos. Tampouco nossa cidade, em que vivemos, não tem nada a ver com nenhuma outra: Montevidéu é única. (TORRES GARCÍA, 1935)

Cerca de três décadas mais tarde, essa carta meridional assumiria, no trabalho de Cildo Meireles, uma cosmovisão dissociada de identidades culturais territorializadas. “Não estou aqui [...] para defender uma carreira e nem uma nacionalidade. Eu gostaria, sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama, por exemplo, CRUZEIRO DO SUL”, afirmava o artista no catálogo da mostra *Information* (Museu de Arte Moderna de Nova York, 1970).

[...] trata-se de uma reivindicação por um novo lugar, um território, simbolicamente posto à margem, ou ao que Cildo Meireles, ao construir uma

tivity and reenthrones Eurocentrism as the primary generator of cartographic projections that deform and demarcate hegemonic visions of the world.

The spatial dimension takes the shape of global transit in the writings of the Indian sociologist and anthropologist Arjun Appadurai during the 1990s. One of the foremost theorists of globalization, Appadurai discusses the global imagined world through the lens of five cultural “scapes”: *ethnoscapes*; *mediascapes*; *technoscapes*; *financescapes*; and *ideoscapes*. Developed in the book *Modernity at Large* (1996), the notion of ethnoscapes grounds his criticism of the determinism behind certain Western strands of anthropological thought. “It seems impossible,” he explains, “to study these new cosmopolitanisms fruitfully without analyzing the transnational cultural flows within which they thrive, compete, and feed off one another in ways that defeat and confound many verities of the human sciences today.”

Lastly, the space of the global South becomes both *context* and *argument* in the thought of the anthropologists Jean and John Comaroff. Alongside Boaventura de Sousa Santos and Raewyn Connell, the Comaroffs rank among the advocates of a Southern perspective in the social sciences (ROSA 2014, 2). In *Theory from the South* (2011), they discuss the charter of this cartography and list contextual and historical concreteness as one of its most important postulates. In other words, they call for a *grounded theory*. However, we should also be attentive to the debates and divergences⁵ on the epistemic validation of these theories in the field of sociology and other disciplines:

In dependence theories, multiple modernities, post- and decolonialism, the constructions start from facts that tend to appear self-evident to any traditional social scientist.... Many doubts, however, would still surround the South, as we do not know exactly what its effects are, nor can we identify its trails, its edges, and its borders. (ROSA 2014, 3)

The series of *documents and manifestos* presented in the second chapter may well enable us to contribute to that debate, insofar as they reconstitute some of the historical, political, and social insertions of the subjects and objects broached by this theoretical perspective.

⁵ In addition to the text mentioned above, by the Brazilian sociologist Marcelo Rosa, see also Achille Mbembe (org.), *The Johannesburg Salon. Johannesburg Workshop in Theory and Criticism*, 2012.

fábula, expõe como o lado Oeste – metaforicamente representado pela selva a oeste do tratado de Tordesilhas (MATOS, 2014, p. 105).

Nessa exposição, Cildo apresentava suas *Inserções em circuito ideológico*, cuja tática central se baseava na criação de “um sistema de informação que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado” (MEIRELES, 2007, p. 181). É importante lembrar que, nesse momento, o Brasil se fechava sob o mandato do Ato Institucional Número 5 (AI-5), decreto que recrudescera, em 1968, os mecanismos de repressão e censura do regime militar. Em resposta a essa conjuntura política, Cildo e outros artistas, como Artur Barrio (também presente em *Information*), propunham alusões radicais à violência da ditadura, como as que foram feitas na coletiva *Do Corpo à Terra* (1970), organizada por Frederico Morais em Belo Horizonte. Enquanto Cildo ateava fogo a galinhas vivas, Barrio lançava ao rio trouxas ensanguentadas de carne e ossos. Uma maneira de avivar o apagamento dos corpos desaparecidos, esses gestos remetem ao efeito traumático do aparato ideológico vigente na Guerra Fria – que, em ambos os lados da linha capitalista-comunista, fizeram calar aqueles que se opunham a seus totalitarismos.

Ao reivindicar *hoje* o vigor das práticas conceituais latino-americanas gestadas a partir desse contexto, a Rede Conceitualismos do Sul assina o manifesto mais recente dessa seção. Sensíveis à “despolitização das subjetividades”, seus integrantes discutem e propõem estratégias para combater a anulação da potência subversiva de experiências como as de Cildo, Barrio e de tantos outros artistas. Mais adiante, veremos como um de seus membros, Ana Longoni, articula esse discurso com as políticas da memória que se apropriam dos espaços públicos na Buenos Aires dos anos 1980.

Do outro lado do Atlântico, os estados africanos recém-independentes articulavam, em 1969, um manifesto coletivo em meio às conferências do Festival Cultural Pan-Africano de Argel (Panaf). Realizado pela extinta Organização da Unidade Africana (OUA)⁶ e pelo Ministério da Informação Argelino, o encontro expressava “o papel central que a Argélia desejava ocupar no movi-

⁶ Constituída sobre as bases do ideário pan-africanista, a Organização da Unidade Africana (OUA) tornou-se, a partir de 2002, a União Africana (UA). Ativamente financiada pelo ditador líbio Muammar Kadhafí (entre outros), a organização seria ironicamente denominada pela imprensa internacional como “clube dos ditadores” (REYNOLDS, 2002).

DOCUMENTS & MANIFESTOS

“I’m only interested in what is not mine,” said Oswald de Andrade in his 1928 *Anthropophagic Manifesto*. Here, the metaphor of cultural cannibalism foreshadowed the construction of the narratives of Latin American modernity. To the strategies proposed by the São Paulo modernists, we might add artistic operations founded upon the desire to develop new versions, to “turn [them] upside down, and selectively and intentionally assimilate” (Giunta 1996, 55). As in Joaquín Torres García’s *América Latina Invertida* [Inverted Latin America], which opens the second section of this anthology. Conceived in the 1930s upon the artist’s return to his native Uruguay after nearly four decades abroad, in Europe and the United States, the image announces the dawn of a postcolonial awareness (Achugar 2000, 329) whilst centering its enunciative axis in Montevideo—the city headquarters of what Torres García envisaged as a *Southern School*:

A major art school has to be founded in our country. I say it without the slightest hesitation: right here, in our country.... And I call it a Southern School, because that’s where our compass points, South.... That’s why we have turned the map upside down, so that we can garner a true notion of our position, not the one foisted upon us by the rest of the world.... It was a necessary correction, and now we know where we are. What’s more, the city in which we live is like no other: Montevideo is unique. (Torres García 1935)

Some three decades later, in the work of Cildo Meireles, this meridional chart would assume a cosmivision dissociated from territorialized cultural identities. “I’m not here ... for the sake of a career or a nationality. Rather, I would like to talk about a region that doesn’t appear on official maps, and which is called, for example, THE SOUTHERN CROSS,” wrote the artist in the catalogue to the exhibition *Information* (Museum of Modern Art, New York, 1970).

...It’s the demand for a new place, a territory, symbolically shunted to the fringe, or to what Cildo Meireles, as a fable-spinner, exposes as the Western side—metaphorically represented by the jungle lying west of the Tordesillas Treaty (Matos 2014, 105).

mento dos não alinhados e sua implicação na união dos países [...] do Terceiro Mundo” (GALLIMARDET, 2010, p. 70). Imbuído de um espírito pan-africanista e internacionalista, o festival não se dirigia apenas aos povos do continente. “O que mais me recordo é o entusiasmo e a variedade de importantes artistas afro-americanos, africanos e europeus que lá se encontravam”, lembra o jazzista Archie Shepp (2013) que, na ocasião, realizou uma performance com músicos tuaregue, dando origem ao icônico álbum *Live at the Pan-african Festival*. A despeito dos desvios políticos e discursivos que acabaram por revelar as contradições subjacentes ao ideário pan-africanista, é necessário olhar para essas iniciativas à luz das utopias culturais que marcaram aquele contexto.

Nas décadas seguintes, o artista paquistanês Rasheed Araeen fundava, em Londres, duas das mais influentes revistas sobre arte no Terceiro Mundo: *Black Phoenix* e *Third Text*. Em franco diálogo com os protagonistas dos estudos culturais que emergiam nos países de língua inglesa, Araeen publicou, no primeiro número de *Black Phoenix*, um longo esboço do que chamou de *Manifesto Negro* (1978). Ao evocar um contexto específico para a produção e fruição da arte não ocidental, Araeen inscreve essa prática no campo da cultura e ressalta seu inevitável compromisso com o embate pós-colonial.

REGIONALISMOS E DESCENTRAMENTOS

Não é apenas aos eixos transnacionais que o potencial crítico do Sul se aplica. Ao desestabilizar geometrias e relações de poder, a categoria oferece ferramentas para questionar ideologias e construções identitárias em instâncias locais. No Brasil, esse aspecto é particularmente relevante na análise dos desequilíbrios regionais do país. Aqui, pode-se dizer que o Sul corresponderia, mais precisamente, ao Norte. Marcada pelos estereótipos da pobreza e do atraso, a Região Nordeste, por exemplo, teve sua imagem historicamente forjada segundo um regionalismo oposto ao “moderno e desenvolvido” Sudeste. Em suas *notas sobre a identidade cultural do Nordeste* (2000), Moacir dos Anjos questiona essa versão sob o ângulo das expressões culturais contemporâneas que fogem ao paradigma do tradicionalismo constantemente associado à região.

Investidos de uma perspectiva crítica, os eixos de articulação local seguem como objeto na pesquisa realizada por Anthony Gardner e Charles Green sobre as *Bienais do Sul* (2013). Apoiados em referências que colocam em xeque os marcos de uma história recente das exposições, Gardner e Green oferecem uma

In that exhibition, Meireles presented his *Insertions into Ideological Circuits*, which involved creating “an information system not dependent on any form of centralized control” (Meireles 2007, 181). It is important to remember that, at the time, Brazil was cloaked in the silence imposed by Institutional Act Number 5 (AI-5), a decree issued by the military dictatorship in 1968 that instituted mechanisms of repression and censorship. In response to this political environment, Meireles and other artists, such as Artur Barrio (who also exhibited in *Information*), proposed radical allusions to the regime’s violence, like those Frederico Morais gathered together in Belo Horizonte for the 1970 collective exhibition *Do Corpo à Terra*. While Meireles burned chickens alive, Barrio was flinging his blood-and-bone trusses into rivers. Means of representing the bodies of the disappeared, these gestures reflected the traumatic effects of the ideological apparatus of the Cold War, which intimidated anyone opposed to the prevailing totalitarianisms in both sides of the capitalist-communist curtain.

By claiming, *today*, the same vigor for conceptual practices as those that emerged out of that Latin American reality, the Southern Conceptualisms Network signs the most recently drafted manifesto of those featured in this section. Sensitive to the “de-politicization of subjectivities,” the group’s members discuss and propose strategies for combatting the annulation of the subversive power of experiences like those of Meireles, Barrio, and so many others. Further on, we’ll see how one of its members, Ana Longoni, articulates this discourse with the politics of memory that appropriated the public spaces of Buenos Aires in the 1980s.

On the other side of the Atlantic, in 1969, recently independent African states drew up a collective manifesto at the Pan-African Culture Festival in Algiers (Panaf). Hosted by the now-extinct Organization of African Unity (OAU)⁶ and the Algerian Information Ministry, the encounter expressed “the central role Algeria hoped to play within the non-aligned movement and its implications for the union of other Third World countries” (Gallimardet 2010, 70). Imbued with a Pan-African and internation-

⁶ Based around a Pan-African mindset, the Organization of African Unity (OAU) was replaced, in 2002, by the African Union (AU). Actively funded by the Lebanese dictator Muammar Kaddafi (among others), the organization was ironically dubbed “The Dictators’ Club” by the international press (Reynolds 2002).

versão alternativa àquelas que adotam o ano de 1989 como momento de uma “virada global”, cujos maiores expoentes teriam sido a 3ª Bienal de Havana e a mostra francesa *Magiciens de la Terre*⁷. Tais considerações são particularmente relevantes à luz das Bienais de arte fundadas entre os anos 1950 e 70, e que apontam os primeiros indícios de descentramento e renovação dos modelos de cooperação cultural internacional vigentes até então.

A esta altura, podemos nos perguntar até que ponto os discursos sobre *globalidade* circunscrevem as trocas culturais *locais* à vitrine de um cosmopolitismo homogeneizante. Os debates suscitados pela crítica de arte Geeta Kapur e pelo antropólogo Néstor García Canclini nos oferecem pistas para a contraposição desses vetores. Ao empregar as noções de *conjuntura-disjuntura* para a análise de práticas artísticas na Índia *vis-à-vis* o modernismo de matriz europeia, Kapur acena para o esgotamento do binômio *local-global*. Na década de 1970, a autora já anunciava aspectos dessa crítica, ao problematizar o enquadramento de vozes e práticas dissonantes ao imaginário ocidental, sob o prisma da arte dita “internacional”⁸. Canclini, por sua vez, toma o *passaporte* como indicador das fissuras do global, para traçar uma relação entre os mecanismos discriminatórios que permeiam tanto o *globalismo* quanto o *internacionalismo*. Para o autor, “o pensamento visual e filosófico pós-moderno concebeu o mundo como uma imensa plataforma para o nomadismo. Falava-se dos cruzamentos de fronteira como se todos os controles tivessem sido demolidos”. Entretanto, conclui, “esse trânsito ainda é para poucos”.

CONTRANARRATIVAS

Entre os trabalhos apresentados ao longo desta coletânea, é possível traçar um fio condutor que assume múltiplas denominações à medida que adere a diferentes contextos e filiações teóricas. Trata-se de um eixo discursivo que agrega sentido crítico a certos conceitos e experiências históricas – como o colonial ou o moderno –, a partir de prefixos como *pós-*, *anti-*, *des-*. Parte desse léxico, a

⁷ Ver também estudo do pesquisador brasileiro Vinicius Spricigo: *A exposição como medium: as megaexposições de arte a partir das perspectivas teóricas abertas por Vilém Flusser e Hans Belting*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

⁸ Ver Kapur, Geeta. “Art and Internationalism”. *Economic and Political Weekly*, 1978, pp. 802–803.

alist spirit, the festival did not restrict its scope to African nations alone. “What I remember most was the enthusiasm that we all brought to the project and variety of really important African-American, African, and European artists who happened to be there,” recalls the jazz musician Archie Shepp (2013), who performed some Tuareg tunes at the festival, which gave rise to the iconic album *Live at the Panafrican Festival*. Despite political and discursive detours that ended up unveiling subjacent contradictions to the Pan-African mindset, it is necessary to look at those initiatives in the light of cultural utopias that marked that context.

In the following decades, the Pakistani artist Rasheed Araeen, based in London, would found two of the most influential journals on art in the Third World: *Black Phoenix* and *Third Text*. In open dialog with the leading lights of cultural studies then emerging in the Anglophone world, Araeen’s debut issue of *Black Phoenix* ran a long draft of what he called the *Black Manifesto* (1978). By evoking a particular context for the production and fruition of non-Western art, Araeen inserted the practice within a cultural field and underscored its inevitable commitment to the postcolonial struggle.

REGIONALISMS & DECENTERINGS

The South’s critical potential is not limited to the transnational axes alone. Destabilizing the geometries and relations of power, the category offers tools with which to question identarian ideologies and constructions on local levels. In Brazil, this aspect is particularly relevant in our analysis of the nation’s regional disparities. One might say our South is in the North. With engrained stereotypes of poverty and backwardness, the Northeast has seen its identity forged historically as the antithesis of the “modern and developed” Southeast. In his *notas sobre a identidade cultural do Nordeste* (2000) [Notes on the cultural identity of the Northeast], Moacir dos Anjos questions this version from the angle of contemporary cultural expressions that eschew the paradigm of traditionalism regularly associated with the region.

Infused with critical perspectives, the local axes of articulation are the subject of a study conducted by Anthony Gardner and Charles Green on *Biennials of the South* (2013). Based on references that place the milestones of recent exhibition histories in check, Gardner and Green offer an alternative version of events to those who pinpoint 1989 as the moment of a “global shift” marked



O saxofonista norte-americano Archie Shepp se apresenta no Primeiro Festival Cultural Pan-Africano. Argel, agosto de 1969 American saxophonist Archie Shepp performs at the First Pan-African Cultural Festival. Algiers, August 1969

by such events as the 3rd Havana Biennial and the French exhibition *Magiciens de la Terre*.⁷ These considerations are particularly relevant in light of the art Biennials inaugurated between the 1950s and '70s, which point to the first traces of decentralization and renovation of the international cultural cooperation models in force until then.

At this point, we might ask to what extent the *globality* discourse consigns *local* cultural exchanges to the showcase of homogenizing cosmopolitanism. The debates sparked by the art critic Geeta Kapur and the anthropologist Néstor García Canclini throw up some clues as to how to counterpoise these vectors. Employing the notions of *conjuncture/disjuncture* in her analysis of artistic practices in India *vis-à-vis* European modernism, Kapur highlights the exhaustion of the *local/global* binomial. In the 1970s, the author was already heralding aspects of this criticism by problematizing the way the Western mindset subsumes dissonant voices and practices through the prism of so-called “international” art.⁸ Canclini, for his part, takes the *passport* as an indicator of global fissures in order to draw relations among the discriminatory mechanisms that pervade both *globalism* and *internationalism*. For the author, “postmodern visual and philosophical thought conceived the world as an immense field for nomadism. People spoke of border crossings as if all checkpoints had been done away with.” However, he concludes, “this transit is still for the few.”

COUNTER-NARRATIVES

There is a guiding thread running through the works presented in this anthology that takes on multiple names as it visits different contexts and theoretical affiliations. That thread is a discursive line that aggregates critical meanings to certain concepts and historical experiences—the colonial or the modern—through the use of prefixes, such as post-, anti-, dis-, etc. Part of this lexicon, the *counter* notion is applied here to group the dissident narratives that make up this final chapter.

⁷ See also the study by Brazilian scholar Vinicius Spricigo, *A exposição como medium: as megaexposições de arte a partir das perspectivas teóricas abertas por Vilém Flusser e Hans Belting* (São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014).

⁸ See Geeta Kapur, “Art and Internationalism,” *Economic and Political Weekly* (1978): 802–803.

noção de *contra-* é empregada aqui para costurar as narrativas dissidentes que integram o capítulo final desta publicação.

A primeira delas, realizada pela artista suíço-haitiana Sasha Huber, lança luz sobre um dos temas mais obscuros da história colonial: a relação entre racismo, corpo, imagem e memória. Em colaboração com a historiadora Maria Helena Machado, Huber revisita um conjunto de fotografias antropológicas coletada no século 19 pelo racista Louis Agassiz e nos coloca em face de uma iconografia que “continua a assombrar a cultura visual e as políticas de rememoração e esquecimento do século 21” (HUBER; MACHADO, 2010, p. 15). Defensor de uma hierarquia entre “raças humanas”, Agassiz foi um dos grandes “ideólogos da segregação que se articulou nos EUA do pós-guerra Civil” (MACHADO, 2010, p. 30). Embora fortemente contestada, sua trajetória científica segue outorgando a Agassiz um reconhecimento que permite emprestar seu nome a espaços públicos e formações geográficas no Brasil e na Suíça. São esses espaços que Sasha Huber busca, com suas performances, renomear.

No trabalho proposto pelos artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel, o corpo assume a condição de instrumento político para “contranarrar” o desaparecimento de homens e mulheres na ditadura militar argentina. Conhecida como *Siluetazo*, a ação povoa a Praça de Maio (Buenos Aires), em setembro de 1983, com silhuetas de corpos anônimos realizadas a partir de um gesto coletivo que envolveu, além dos artistas, familiares, estudantes e ativistas. “O importante, aqui”, ressalta a pesquisadora Ana Longoni, “é que o *Siluetazo* promove a socialização de uma ferramenta visual que permite uma nova ‘territorialidade social’”.

Ao largo das histórias oficiais, reivindica-se a potência das vozes e experiências subalternas no olhar para o passado. Mas, a partir de quais visões reformulamos o presente e o porvir? Ao trazer a imagem do *afropolitanismo*, Achille Mbembe oferece uma alternativa “estilística e política” aos paradigmas que marcam o discurso africano ao longo do último século, como o Pan-Africanismo ou a Negritude. Mbembe recusa-se a perpetrar uma visão contemporânea do continente fundada na intransponibilidade do legado colonial, e evoca uma África multilíngue e multiétnica, cada vez mais urbana e diversa, cada vez mais permeada por migrações e diásporas. “A questão não é mais conhecer qual é a essência da perda, mas saber como constituir novas formas do real”, afirma.

*

The first of these, by the Swiss-Haitian artist Sasha Huber, sheds light on the darker themes of colonial history: the relationship between racism, the body, image, and memory. In collaboration with the historian Maria Helena Machado, Huber revisits a set of anthropological photos collected by the 19th-century racist Louis Agassiz and brings us face-to-face with an iconography that “continues to haunt our 21st-century visual culture and politics of remembrance” (Huber and Machado 2010, 15). Defender of the notion of a hierarchy of “human races,” Agassiz was one of the main “ideologues behind racial segregation in the United States after the Civil War” (Machado 2010, 30). Though fiercely contested, his scientific career afforded Agassiz a level of recognition that saw him lend his name to places and geographical formations in Brazil and Switzerland. These are the spaces Sasha Huber looks to rename in her performances.

In the work proposed by the artists Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, and Guillermo Kexel, the body becomes a political tool through which to “counter-narrate” the disappearance of men and women during the Argentinean dictatorship. Known as *Siluetazo*, the action, which took place in Plaza de Mayo (Buenos Aires, Argentina) in September 1983, encouraged artists, members of the victims’ families, students, and activists to post silhouettes of absent bodies upon the city’s surfaces. “The important thing here,” explains the researcher Ana Longoni, “is that the *Siluetazo* promotes the socialization of a visual tool that facilitates a new ‘social territoriality.’”

Giving the official histories a wide berth, the power of subaltern voices and experiences is claimed in our apprehension of the past. However, from which perspectives should we reformulate the present and the future? By bringing the idea of Afropolitanism, Achille Mbembe offers a “stylistic and political” alternative to the paradigms that held sway over African discourse throughout the last century, such as Pan-Africanism and Negritude. Mbembe refuses to perpetuate a contemporary vision of the continent founded upon the insurmountability of the colonial legacy, and evokes a multilingual and multiethnic Africa that is becoming increasingly urban and diverse, more permeated with migrations and diasporas. “The question is no longer to know what essence has been lost: it is to know how to constitute new forms of reality—untethered and mobile forms,” he says.

*

É preciso fazer duas considerações finais sobre os trabalhos incluídos nesta antologia.

Produzidos ao longo de seis décadas, eles demandam uma contextualização histórica de suas linhas discursivas, já que os debates sobre temas como “imperialismo”, “subdesenvolvimento”, “centro e periferia” não respondem hoje aos mesmos desafios de outrora. Em segundo lugar, embora cubra um período relativamente longo, a obra não ambiciona inventariar, de forma extensiva, posições políticas ou correntes teóricas. Em meio a uma série de itinerários possíveis, optamos por apresentar uma narrativa multidirecional de práticas e ideias (SHOHAT; STAM, 2011, p. 31). Deixamos de fora autores de inegável importância para a contestação das representações e histórias hegemônicas sem, contudo, passar ao largo das questões que levantaram. Nomes como Aimé Césaire, Ranajit Guha, Gayatri Spivak, Stuart Hall, Arturo Escobar e Manuela Carneiro da Cunha, entre tantos outros, permeiam nossas reflexões e nossa bibliografia de referência.

Certos de que as cartografias desse território que convém se chamar Sul restam incompletas, encerramos com uma cronologia que apresenta marcos e eixos de interlocução relevantes para a ampliação desta obra. A ideia é abrir caminho para novas leituras transversais dos textos aqui reunidos e para que outros tantos se agreguem a este panorama.

Sabrina Moura [Brasil, 1979] é doutoranda em história no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Tem mestrado em estética e história da arte pela Universidade Paris VIII e em direção de projetos culturais pela Universidade Paris III Sorbonne Nouvelle. Assina a curadoria dos Programas Públicos do Festival de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil (2013, 2015).

I would like to make two further considerations on the works included in this anthology.

Produced over the course of six decades, their discursive approaches require historical contextualization, as the debates on such themes as “imperialism,” “underdevelopment,” “center and periphery” no longer respond to the same challenges of the past. Secondly, though it covers a relatively long period, this reader does not purport to be an extensive inventory of political positions and theoretical strands. Among a series of possible courses, we have chosen to present a multidirectional narrative of practices and ideas (Shohat and Stam 2011, 31). Though we have left out authors of undeniable importance to the contestation of hegemonic histories and representations, we have done so without neglecting the issues they raised. The likes of Aimé Césaire, Ranajit Guha, Gayatri Spivak, Stuart Hall, Arturo Escobar, and Manuela Carneiro da Cunha, among many others, permeate our reflections and bibliography.

Aware that the maps of this territory we call the South remain incomplete, the publication ends on a chronology featuring milestones and paths of inquiry relevant to its possible expansion. The idea is to pave the way for new transversal readings of the articles gathered here and to invite many more to enlarge the scope of this panorama.

Sabrina Moura [Brazil, 1979] is a PhD candidate in history at the Institute of Philosophy and the Human Sciences, University of Campinas (Unicamp). She holds a master’s degree in aesthetics and art history from University Paris VIII and in cultural projects direction from University Paris III Sorbonne Nouvelle. She is the curator of Public Programs of the Contemporary Art Festival SESC_Videobrasil (2013, 2015).

Panfleto da Third World Women’s Alliance (TWWA), organização de mulheres negras contra o racismo, o imperialismo e o sexismo. Nova York, 1971 Pamphlet circulated by the Third World Women’s Alliance (TWWA), an organization of black women against racism, imperialism, and sexism. New York, 1971

THIRD WORLD WOMEN'S ALLIANCE



SMASH!
CAPITALISM,
RACISM &
SEXISM

∞ ∩ ∩ + ∩ ∘ + 王 田 ∩ ∘ ∩ ∩ ⊥
∩ 王 ⊥ ∩ + ∩ ∘ ∩ ∞
∩ ∩ + 王 王
∩ ∩ ∩ 王 ∩ ∩ 王 ∩ ⊥ ∘ ∩ ∩ ∩ ∩
∩ ∘ ∩ ∩ ⊥ ∩
∩ ⊥ ⊥ 王 ∩ ∘ ∩ ∩ ∩ ∞ ∘ ∩

GEOPOLITICS
OF KNOWLEDGE

+ 王 ∩ ∩ + ⊥ ∩ ∞
∩ ⊥ ∘ ∩ ∩ ⊥

王 + 王 ∩ ∘ ∞ < ∩ ∩ 王 ∞ ∞ :
∩ ∘ + 王 ∞ ∩ ∩ ∩
∩ ∩ 王 ∩ ∩ ∩ ∞ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩ ∩
∩ ∩ + 王 ∩ ∩ ∩ ∩ ⊥ ∩ ∩ ∩
∩ ∩ + 王 王 ∞ ∘ ∩ + 王 ∩
∩ ∩ ∩ + 王 ∩ ∩ ∩

Relações espaçotemporais no mundo subdesenvolvido

Spatiotemporal Relations in the Underdeveloped World (1976)

Milton Santos

A Geografia do Terceiro Mundo responde às “leis universais” estabelecidas pelos geógrafos ocidentais e adotadas de forma negligente por muitos dos países subdesenvolvidos. Por quê?

É idêntica a organização do espaço em ambos os casos – do sistema mundial do centro e sua periferia?

É o espaço trabalhado e transformado sob as mesmas regras em todas as partes?

Se a resposta for afirmativa, nesse caso, podemos aceitar, sem questionar, as proposições ocidentais.

Third-world geography complies with “universal laws” established by Western geographers and adopted negligently by many from underdeveloped nations. Why?

Is the organization of space the same in both cases—the world system of the center and the periphery?

Is space worked and transformed according to the same rules everywhere?

If the answer is yes, then we can accept the West’s propositions without question.

But if the answer is no, then we have to stand by our asseverations against

the inertia of these accepted ideas. That means to say we have to understand the specific power-play of spatial variables in the Third World and try to draw a theory from it. While it is not a case of looking for an explanation beyond the Geography of the Third World (spatiology), we ought to go still further and formulate a question concerning the hierarchy of problems and the priority that should be given to some of them. Today, despite our best efforts, many fundamental aspects remain unaddressed.

We believe that the answer—or answers—can only come from a study conducted on a coherent cross-section of *spatial production* in underdeveloped nations. In other words, we have to start theorizing.

We believe that the problem can be studied from a range of possible foci, but the one we are proposing here is based on spatiotemporal relations.

THE NOTION OF TIME IN GEOGRAPHIC STUDIES

The introduction of the notion of time into geographic studies is nothing new, and yet both *historical geography* and *retrospective geography* (the latter belongs to the field of history) do nothing more than delineate problems. The notion of the *diffusion of innovations* failed to prosper for the want of a measurable concept of time. Warnevd's proposal—a spatiotemporal focus—was not followed upon with any interesting propositions.

The best efforts were those made by epistemology. However, epistemology shows us how to treat a phenomenon, but it doesn't help us explain it.

Sometimes, epistemology is based on analogies, i.e., on exogenous concepts. But analogy is risky business, especially when the concepts of the human sciences are derived from the concepts of the physical sciences.

The notion of space and time as a geographic category of analysis has been cause for confusion and does not help us make any headway in spatial analysis.

Therefore, the idea of four-dimensional space is widespread, and it reinforces the notion of relative space, i.e., space as a system of relations or fields of power, and it obliges us to consider time as a spatial dimension.

This, in turn, supposes that the notion of time ought to be defined in the context of geographic and nongeometrical space. Moreover, it demands that time be considered *objectively*; the subjective perception of time is no help in devising a spatial theory.

The *time concept* has to be measurable; it has to be converted into a *variable*, a *geographic variable*.

Se a resposta for negativa, então temos que apoiar nossas asseverações contra a forte inércia das ideias admitidas. Isto quer dizer que temos que entender o jogo específico das variáveis espaciais no Terceiro Mundo e tratar de construir, a partir daí, uma teoria. Se bem que devamos ir mais longe, e apesar de que não se trata de buscar uma explicação separada da Geografia do Terceiro Mundo (espaciologia), devemos formular a pergunta sobre a hierarquia dos problemas e a prioridade que devemos dar a alguns deles. Hoje em dia, apesar dos esforços realizados neste sentido, os aspectos fundamentais permanecem sem uma resposta precisa.

Creemos que a resposta – ou as respostas – não pode ser senão o resultado de um estudo feito dentro de um quadro coerente da *produção do espaço* nos países subdesenvolvidos. Isso significa que devemos teorizar.

Creemos que são possíveis diferentes enfoques para o estudo do problema. O que propomos aqui está baseado nas relações espaçotemporais.

A NOÇÃO DE TEMPO NOS ESTUDOS GEOGRÁFICOS

A introdução da noção tempo nos estudos geográficos não é nada nova. Todavia, tanto a *geografia histórica* como a *geografia retrospectiva* (esta última pertence mais ao campo dos historiadores) somente delinearam problemas. A noção de *difusão de inovações* não progrediu por falta de um conceito mensurável de tempo. A proposta de Warnevd – o enfoque espaçotemporal – não foi seguida por proposições interessantes.

Os melhores esforços foram feitos através da epistemologia. Porém, a epistemologia ajuda a saber como tratar um fenômeno, mas não é suficiente para explicá-lo.

A epistemologia algumas vezes pode estar baseada em analogias, quer dizer, em conceitos exógenos. Mas a analogia é arriscada, principalmente quando os conceitos das ciências humanas são derivados dos conceitos das ciências físicas.

A noção espaço-tempo como categoria geográfica de análise tem estado sujeita a confusões e não ajuda a seguir adiante nas análises espaciais.

Portanto, a ideia de espaço quadridimensional aparece de forma generalizada. Esta, por sua vez, reforça a noção de espaço relativo, isto é, o espaço como sistema de relações ou campo de forças, e obriga a considerar o tempo como uma dimensão espacial.

Portanto, isto supõe que a noção tempo deve ser definida no contexto do espaço geográfico e “não geométrico”. Mas, sobretudo, exige que o tempo se faça *objetivo*; a percepção subjetiva não ajuda na elaboração de uma teoria espacial.

PRODUCTION OF SPACE IN THE THIRD WORLD

We should remember that our interest here is the spatial analysis of the Third World, that is, a systematic study of spatial production in underdeveloped nations.

However, as we also want to remain on a general footing, we will take some affirmations as a basis for discussion.

- a. The history of underdevelopment is intimately linked with the history of the international division of labor on a global level. In other words, the history of underdevelopment reproduces the history of capitalist accumulation.
- b. This history began in the late 15th, early 16th century (any more precise dating would be mere concession to the human love of historical milestones). This history is not over; it is renewed on a daily basis.
- c. This history is not purely economic, but also spatial, social, political, and cultural... The organization of space changes over time: it changes in accordance with the role each subunit of space performs in any one historical period. This role depends on the local arrangements permitted by techniques of an economic (production, consumption, distribution, transport, and communication), political, organizational, cultural, and/or ideological order.
- d. These techniques are variable, change over time, and apparently form a continuum. They keep the same names and same functions, but their efficiency is mutable.

If we look at space as a whole, we see that these techniques or variables differ in age from place to place. The variables A, B, C,... will not necessarily occupy the same place in the continuum at different locations. They are endowed with different qualities. Each situation results from a combination of qualitatively different techniques or variables, each infused with a particular *time*. This represents the differentiation principle among the subunits. Geography is a philosophy of techniques.

CENTER-PERIPHERY

When a particular subunit obtains or develops more “modern” techniques (perhaps all of them) at the same time, it becomes a hub of the spatial system.

O conceito *tempo* tem que ser mensurável; tem que se converter em *variável*, uma *variável geográfica*.

A PRODUÇÃO DO ESPAÇO NO TERCEIRO MUNDO

Recordemos aqui que nosso interesse é a análise espacial do Terceiro Mundo, isto é, um estudo sistemático da produção espacial nos países subdesenvolvidos.

Todavia, se bem que queiramos ficar em um nível geral, faremos algumas afirmações como base para uma discussão.

- a. A história do subdesenvolvimento está intimamente ligada à história da divisão internacional do trabalho em nível mundial. Em outras palavras, a história do subdesenvolvimento reproduz a história da acumulação capitalista.
- b. Esta história começa em fins do século 15 e princípios do século 16 (uma data precisa é somente uma concessão à tendência humana generalizada de introduzir marcos na História); a História não terminou, renova-se a cada dia.
- c. Esta história é não somente econômica, mas também espacial, social, política, cultural... A organização do espaço muda através do tempo: muda de acordo com o papel que exerce cada subunidade do espaço em cada período histórico. Este papel depende dos arranjos locais proporcionados pelas técnicas econômicas (ou produção, consumo, distribuição, transporte e comunicação), políticas, organizacionais, culturais e/ou técnicas ideológicas.
- d. Essas técnicas são variáveis, mudam através do tempo. Aparentemente estas variáveis formam um *continuum*. Elas conservam os mesmos nomes, as mesmas funções, porém sua eficiência não é sempre a mesma.

Considerando-se o espaço total, entende-se que essas técnicas ou variáveis não têm, em todas as partes, a mesma idade. Em cada lugar, as variáveis A, B, C,... não têm a mesma posição no *continuum*. Estão dotadas de qualidades diferentes. Cada situação resulta da combinação das técnicas ou variáveis qualitativamente diferentes, cada uma carregada com um *tempo* específico. Isto representa o princípio de diferenciação entre as subunidades. A Geografia é uma filosofia de técnicas.

On a global scale, the center is where you find the highest concentration of more “modern” variables. These variables emerge at intervals so brief that when you zoom out, they look like contemporary events that spread globally almost immediately. Moreover, in the center, these variables are combined more efficiently.

The periphery receives different variables at different times. Not all of these variables will arrive everywhere, and they tend to travel at different speeds to different places. Spatial history is selective.

The combination and concentration of more efficient variables at a given point generates an effect of specialization that, in itself, generates an effect of domination. That is the fundamental principle of centers and peripheries.

This phenomenon can be considered on different levels: global, national, regional, and local. In other words, there is always a center and a fringe and a hierarchy between them.

SYSTEMS OF TIME AND SYSTEMS OF SPACE

The problem of analyzing the production of space cannot be brought into focus without first establishing two essential premises:

- a. Time is not absolute, it is relative. It is not the result of individual (subjective) perception but is concrete. It is not a continuum, but must be divided into sections, each with its particular characteristics. It is essential that we have a periodization based on measurable parameters, considered neither individually nor separately, but in terms of their interrelations. Only thus will we have a real system of time.

- b. Relations between historical periods and spatial organization must also be analyzed. These will reveal a succession of spatial systems, but their relative values will change over the course of history.

AN ORDERING PRINCIPLE

Let us return to the proposition that underdevelopment should be seen as synonymous with the international division of labor, itself the result of a succession of modes of production on a global scale.

CENTRO - PERIFERIA

Quando uma subunidade particular obtém técnicas mais “modernas” (talvez todas elas) a um mesmo tempo, converte-se em centro do sistema espacial.

A uma escala global, o centro se define como o lugar onde se concentram as variáveis mais “modernas”; estas variáveis aparecem com intervalos de tempo tão curtos que, a longo prazo, se imagina que sejam contemporâneas e se difundam imediatamente através de todo o espaço. No centro, além disso, sua combinação é mais eficiente.

As periferias são alcançadas por variáveis distintas, em tempos diferentes. Nem todas estas variáveis incidem sobre todos os lugares e se difundem através do espaço a velocidades diferentes. A história espacial é seletiva.

A combinação das variáveis mais eficientes concentradas num ponto gera um efeito de especialização que, em si mesmo, gera um efeito de dominação. Este é o princípio básico de centro e periferia.

Este fenômeno pode ser considerado em diferentes níveis: global, nacional, regional, local. Isto daria uma hierarquia de centros e periferias.

SISTEMAS DE TEMPO E SISTEMAS DE ESPAÇO

O problema de analisar a produção do espaço não pode ser focalizado sem estabelecer antes duas premissas essenciais:

- a. O tempo não é absoluto, é relativo; não é o resultado da percepção individual (subjetivo), é um tempo concreto; não é um *continuum*, mas deve ser dividido em seções, cada uma com suas características específicas. Logo, devemos encontrar uma periodização baseada em parâmetros mensuráveis, considerando-os não individualmente ou separadamente, mas em suas inter-relações. Dessa forma, encontraremos verdadeiros sistemas de tempo.
- b. As relações entre os períodos históricos e a organização espacial também devem ser analisadas. Elas nos revelarão sistemas espaciais seguindo-se sucessivamente, não obstante os valores relativos dos lugares mudem através da História.

UM PRINCÍPIO ORDENADOR

Voltemos à proposição de que o subdesenvolvimento deveria ser sinônimo da divisão internacional do trabalho, isto como resultado da sucessão de modos de produção em escala global.

The international division of labor is a global ordering principle.

Since the travel explosion in the 16th century, we have been able to speak of successive periods: mercantilism, the pre-industrial age, the Industrial Revolution, “Imperialism,” and the technological age. These are just some of many stages in world-scale capitalism.

In each period, a given variable is responsible for massive accumulations at the centers and progressive decumulations at the peripheries.

Each mode of production creates its corresponding relations of production, and its specific political and social organization. The economic, political, and social organization of the center will reflect on the periphery (determining its modes of production and produce, social and political organization, employment regimes, consumption, culture, ideology, etc.). The result is a spatial arrangement that can be considered representative of a given period, due to the action of new or renewed variables on the formation of the socioeconomic conjuncture. The result is successive accumulations.

However, space is not travelled homogeneously by the vectors irradiated by the centers. Their impact is not casual; in each period, certain places will seem more attractive than others to the interests and needs of the center.

Not all of the variables will arrive at all of the places; the most appealing variables will not arrive everywhere and certainly not at once.

Space is the result of the unequal accumulation of time.

...

EXTERNAL TIME AND INTERNAL TIME

Each part of space is endowed with *various* external times and *one* internal time.

Only a global time system is external to all other systems and confers meaning upon them.

Only the local system is impacted—on a smaller scale—by all the other systems. This system suffers the influence of various external times in different ways.

On a global scale, external time has been determined by the prevailing modes of production, i.e., by the “*modernizations*” these impose. In each period, the dominant mode of production affects the peripheral spaces through its economic, political, and ideological vectors. However, not even its reach will be completely global, nor its imposition, total. There is always a coexistence of many

A divisão internacional do trabalho é um princípio ordenador mundial.

Desde a expansão do intercâmbio no século 16, pode-se falar de períodos sucessivos: período *mercantil*, *manufatureiro*, a *Revolução Industrial*, período industrial ou “imperialista” e *tecnológico*. Eles são outras tantas etapas do capitalismo em escala mundial.

Em cada período, uma variável é responsável, ao mesmo tempo, pela grande acumulação nos centros e desacumulação progressiva na periferia.

Cada modo de produção cria suas correspondentes relações de produção e sua organização política e social específica. A organização econômica, política e social do centro se reflete na periferia (os tipos de modo de produção, produto, organização social e política, emprego, consumo, cultura, ideologia etc.). Isso dá como resultado um arranjo espacial específico para cada período, devido à ação de variáveis novas ou renovadas sobre uma formação socioeconômica dada. Como consequência, ocorrem acumulações sucessivas.

Porém, o espaço não é alcançado de uma forma homogênea pelos vetores originados nos centros. O impacto dos vetores não é casual; em cada período, alguns lugares parecem oferecer a melhor situação determinada para os interesses e necessidades do centro.

Todos os lugares não são alcançados por todas as variáveis; as variáveis que interessam não chegam a eles ao mesmo tempo.

O espaço é o resultado de uma acumulação desigual de tempo.

...

TEMPO EXTERNO E TEMPO INTERNO

Assim, cada parte do espaço está dotada de *vários* tempos externos e de *um* tempo interno.

Somente o sistema de tempo em escala mundial é externo a todos os outros sistemas e lhes dá significado.

Só o sistema local – numa menor escala – é alcançado pelo impacto de todos os outros sistemas. Este sofre, em instâncias diferentes, a influência de vários tempos externos.

Em escala global, o tempo externo tem sido determinado pelos grandes modos de produção dominantes, isto é, pelas “*modernizações*” que eles impõem. Em cada período, o modo de produção dominante afeta os espaços periféricos por meio de seus vetores econômicos, políticos e ideológicos. Porém, nem suas ações podem expandir-se através da totalidade do espaço, nem impor-se

particular and concrete modes of production, but in each temporal system, the dominant mode of production in each country will be an expansion on or reproduction of the mode of production that prevails at its international center.

Differences between places are the result of the spatial ordering of particular modes of production. The value of those places will depend on the qualitative and quantitative levels of their modes of production and how they combine. As such, the social organization of a society and space reproduces the international order. Only the State can change this scheme. Hence, the Nation State becomes the geographic unit of study. However, few Third-World countries have a State capable of changing the way it is affected by external vectors. That said, the State can at least install social and economic activities that lie outside its purely economic considerations (in this case, the State itself acts as an external agent).

...

TOWARD A GEOGRAPHIC EXPLANATION OF SPACE AND TIME

The reconstruction of successive temporal and spatial systems is indispensable if we are to explain the current situation. It implies a precise identification of periodization at all times and identification and separation of the driving forces related to each scale and its periods. In any case, whether directly or indirectly, we find ourselves obliged to consider the role of capital accumulation on a global scale and its spatial repercussions across the board.

However, no single element can be taken in isolation because none can exist as a variable outside of a holistic global relation. However, we must carefully recognize the hierarchy of variables in vigor in each place and time. If this cannot be achieved, then we must give up on our interpretation of space and try to change its structure through planning. When a planner like Hilhorst says that we sorely miss a theory of planning, we might add that we always will unless we first devise a spatial theory. The core task of all spatiologists in the Third World is to work together to create precisely that.

Milton Santos [Brazil, 1926–2001], geographer, spent the 1960s and '70s working as a professor and researcher in France, the USA, Canada, Venezuela, and Tanzania. Exiled from Brazil in 1964 by the military dictatorship, he returned to the country in 1977 to lecture at federal and state universities in São Paulo (USP), Rio de Janeiro (UFRJ), and Bahia (UFBA). "Relações espaço-temporais no mundo subdesenvolvido" was published in *Seleção de Textos no. 1*, a periodical published by the São Paulo branch of the Association of Brazilian Geographers.

English version: **Anthony Doyle**

completamente em todas as partes. Há uma coexistência de muitos modos particulares e concretos de produção, mas em cada sistema temporal o modo de produção dominante em cada país é uma expansão ou reprodução do modo de produção dominante em seu centro internacional.

As diferenças entre os lugares são o resultado da ordenação espacial de modos de produção particulares. O valor dos lugares depende dos níveis qualitativos e quantitativos dos modos de produção e da forma como estes se combinam. Portanto, a organização local da sociedade e do espaço reproduz a ordem internacional. Somente o Estado pode modificar este esquema. É por isso que o Estado-Nação se converte na unidade geográfica de estudo. Mas muito poucos países no Terceiro Mundo têm um Estado capaz de mudar a forma de impacto dos vetores externos. Mas, pelo menos, o Estado pode instalar as atividades sociais e econômicas fora de considerações puramente econômicas (neste caso, o Estado mesmo atua como uma força externa).

...

PARA UMA EXPLICAÇÃO GEOGRÁFICA TEMPO-ESPAÇO

A reconstrução de sistemas temporais e espaciais sucessivos é indispensável para a explicação da situação atual. Isto implica uma identificação exata da periodização em todas as instâncias e uma identificação e separação dos fatores propulsores relacionados com cada escala e seus períodos. Em qualquer caso, estaríamos obrigados a tomar em consideração, direta ou indiretamente, o papel da acumulação de capital em escala global e suas repercussões espaciais em todos os níveis.

Porém, nenhum elemento pode ser tomado isoladamente, porque nenhum pode existir como uma variável fora duma relação holística global. Contudo, devemos reconhecer, cuidadosamente, em cada lugar e em um momento dado, a hierarquia das variáveis. Se não nos é possível lograr isto, devemos renunciar à interpretação do espaço e do mesmo modo tratar de modificar sua estrutura por meio da planificação. Quando um planificador como Hilhorst escreve que nos falta uma teoria de planificação, poderíamos acrescentar que sempre nos fará falta, se não temos uma teoria espacial. A tarefa fundamental dos espaciólogos no Terceiro Mundo é a de trabalhar unidos para conseguir sua construção.

Milton Santos [Brasil, 1926-2001], geógrafo, atuou entre as décadas de 1960 e 70 como professor e pesquisador na França, Estados Unidos, Canadá, Venezuela e Tanzânia. Exilado em 1964, em decorrência do golpe militar, voltou ao Brasil em 1977, lecionando nas universidades de São Paulo (USP), Rio de Janeiro (UFRJ) e Bahia (UFBA). "Relações espaciotemporais no mundo subdesenvolvido" foi publicado em *Seleção de Textos nº 1*, periódico da Associação dos Geógrafos Brasileiros, Seção Regional de São Paulo.



Mapa-múndi extraído do Atlas; or, A Geographicke Description of the World, de Gerhard Mercator. Londres, 1636 *World Map in Atlas; or, A Geographicke Description of the World, by Gerhard Mercator. London, 1636*

Alegorias do Atlas Allegories of the Atlas (1993)

José Rabasa

Até onde sei, não existe uma história do atlas enquanto gênero. Na medida em que ela poderia ser importante para esclarecer a questão do eurocentrismo, acredito que uma análise do *Atlas* de Mercator é uma tarefa preparatória necessária. Acredito, ainda, que o *Atlas* manifesta os principais elementos constituintes que definiram a Europa como fonte preferencial de significado para o resto do mundo. O eurocentrismo, como tentarei demonstrar em relação ao *Atlas*, é mais que uma construção ideológica que se extingue com um gesto de caneta ou apenas desaparece quando a Europa perde sua posição dominante. As marcas do expansionismo europeu continuam a existir nos corpos e mentes do resto

As far as I know, there is no history of the atlas as a genre. Insofar as such a history might turn out to be important for clarifying the question of Eurocentrism, I believe that an analysis of Mercator's *Atlas* is a necessary preparatory task. I also believe that the *Atlas* manifests the main constituents that have defined Europe as a privileged source of meaning for the rest of the world. Eurocentrism, as I will try to point out with respect to the *Atlas*, is more than an ideological construct that vanishes with the brush of the pen or merely disappears when Europe loses its position of dominance. The trace of European expansionism continues to exist in the bodies and minds of the rest of the world, as well as in the fantasies of

the former colonizers. The transposition of the image of the palimpsest becomes an illuminative metaphor for understanding geography as a series of erasures and overwritings that have transformed the world. The imperfect erasures are, in turn, a source of hope for the reconstitution or reinvention of the world from native and non-Eurocentric points of view.

• • •

A cursory glance at Mercator's *World Map* (page 58) uncovers a plurality of semiotic systems and semantic levels interacting with each other.

The *Map* functions as a mirror of the world, not because the representation of the earth has the status of a natural sign, but because it aims to invoke a simulacrum of an always-inaccessible totality by means of an arrangement of symbols. Thus Mercator (1636), after enumerating the different sections of the *Atlas*, tells us in "Preface upon Atlas" that his work "(as in a mirror) will set before your eyes, the whole world, that in the making use of some rudiments, ye may finde out the causes of things, and so by attayning unto wisdom and prudence, by this meanes leade the Reader to higher speculation." As such the *World Map* itself organizes different semiotic systems for creating a play of mirrors that would ultimately lead the reader to speculate on the creation of the world and the godhead; only topics from the part of the *Atlas* on "Creation" are not allegorically coded on the margins of the *World Map*.

The elucidation of an ideological content in the allegories accompanying the *Atlas* is a facile task to perform. However, the ideological dimension that allegories introduce into the cartographical description of the earth itself remains hidden. We must understand the map, and the *Atlas* in general, as simultaneously constituting a stock of information for a collective memory and instituting a signaling tool for scrambling previous territorializations. Memory and a systematic forgetfulness, fantastic allegories, and geometric reason coexist in the *Atlas* without an apparent disparity. I will attempt to show how an effect of objectivity neutralizes the contradictoriness of these operations, and how such an effect depends on a generalized form of blindness.

Since the totality of the world can never be apprehended as such in a cartographical objectification, maps have significance only within a subjective reconstitution of the fragments. The *Atlas* stands out as an ironic allegorization of this blind spot inherent in a cartographical enterprise. As a palimpsest, the *Atlas* conveys the irony of a bricolage where the interpreter is caught up in an open-ended process of signification and where the loose fragments derived from primitive texts allow for a plurality of combinations. Memory and systematic forgetfulness suspend the elucidation of a stable structure and define the need for an active translation.

do mundo, assim como na fantasia dos antigos colonizadores. A transposição da imagem do palimpsesto torna-se uma metáfora iluminadora para entender a geografia como uma série de apagamentos e sobreposições que transformaram o mundo. Os apagamentos imperfeitos são, por sua vez, uma fonte de esperança para a reconstituição ou reinvenção do mundo a partir dos pontos de vista nativos e não eurocêntricos.

...

Um olhar de relance para o *Mapa-múndi* de Mercator (p. 58) revela uma pluralidade de sistemas semióticos e níveis semânticos interagindo uns com os outros.

O *Mapa* funciona como um espelho do mundo, não porque a representação da terra alcance o estatuto de um indicador natural, mas porque sua intenção é invocar o simulacro de uma totalidade que um arranjo de símbolos não consegue nunca acessar. Assim, Mercator (1636), após enumerar as diferentes seções do *Atlas*, nos diz, no “Prefácio ao Atlas”, que seu trabalho, “(como em um espelho) colocará diante de seus olhos o mundo todo, de modo que, fazendo uso de alguns rudimentos, possa você encontrar as causas das coisas, e então, atingindo a sabedoria e a prudência, que isso leve o Leitor a especulações mais elevadas”. Assim, o *Mapa-múndi* em si organiza diferentes sistemas semióticos para criar um jogo de espelhos que, em última análise, leva o leitor a especular sobre a criação do mundo e o deus criador: apenas os tópicos da seção do *Atlas* que se refere à “Criação” não são codificados, como alegorias, nas margens do mapa do mundo.

Elucidar o conteúdo ideológico das alegorias que pontuam o *Atlas* é tarefa fácil. No entanto, a dimensão ideológica que elas introduzem na descrição cartográfica da própria terra permanece oculta. Devemos entender o mapa, e os *Atlas* em geral, como algo que arremonta um estoque de informações para compor uma memória coletiva e, ao mesmo tempo, cria uma ferramenta sinalizadora para bagunçar as territorializações anteriores. Memória e esquecimento sistemático, alegorias fantásticas e razão geométrica coexistem sem aparente disparidade no *Atlas*. Tentarei mostrar como um senso de objetividade neutraliza as contradições entre essas operações, e como esse efeito depende de uma cegueira generalizada.

Uma vez que a totalidade do mundo não pode jamais ser apreendida como tal em uma objetificação cartográfica, os mapas têm significado apenas dentro de uma reconstituição subjetiva de seus fragmentos. O *Atlas* se destaca como alegorização irônica deste ponto cego que é inerente à empreitada cartográfica. Como palimpsesto, ele contém a ironia de uma bricolagem na qual o intérprete se vê em

An inside and an outside constitute two planes of content and expression for reading the map. The outside consists of an allegorical decoration that offers a narrative illumination to the portrayal of the earth. A title, portraits, proper names, allegories of the elements, a celestial sphere, instruments of measurement, a sun, a moon, and an allegory of the four continents frame the world with historic, cosmographic, and anthropological categories. These registers introduce a series of strata into an apparently homogeneous and flat representation of the globe. The frame functions both as a decoration and as a content to be read in the map. Likewise, the separation of the world into two circles (the Old and the New World) tabulated by meridians, parallels, and the line of the zodiac not only structure the totality of the world for locating names and points in space but are also particular expressions of the celestial sphere represented in the frame itself. As a result, the map mirrors the course of history and the macrocosmos. Under closer inspection, we find the inside and the outside organized in terms of a binary opposition between the eternal and the contingent, between hard and soft parts. Without exhausting the binary oppositions organizing the map, the following samples exemplify the hierarchical arrangements:

Hard	Soft
moderns	ancients
Europe	the rest of the world
Old World	New World
masculine	feminine
coordinates	contours
macrocosmos	microcosmos

These binary oppositions must be understood as independent realms interacting with one another and inseparable for portraying the totality of the cosmos and the whole circle of the Earth. In the following discussion we will often see soft and hard characterizations of the written and the visual, of geography and history, shift positions.

In the use of *nova* (new) in the title of the map we find a clue to the inseparability of the soft and the hard. *Nova* points to the commitment cartographers have toward modifications; this open-ended process of mapping that constantly requires the insertion of novelties introduces a soft dimension within the solid coordinates reflecting the unchangeable structure of the stars. A Mercator projection establishes a systematized totality that guarantees, along with

um processo de significação em aberto, no qual fragmentos soltos, oriundos de textos primitivos, permitem uma pluralidade de combinações. Memória e esquecimento sistemático suspendem a elucidação de uma estrutura estável e estabelecem a necessidade de uma tradução ativa.

Um lado de dentro e um lado de fora constituem os dois planos de conteúdo e expressão para ler o mapa. O lado de fora consiste em uma decoração alegórica que oferece uma ilustração narrativa ao retrato da Terra. Um título, retratos, nomes próprios, alegorias dos elementos, uma esfera celestial, instrumentos de medida, um sol, uma lua, e uma alegoria dos quatro continentes emolduram o mundo com categorias históricas, cosmográficas e antropológicas. Esses registros introduzem uma série de camadas em uma representação aparentemente homogênea e plana do globo. A moldura funciona tanto como decoração quanto como conteúdo a ser lido no mapa. Da mesma forma, a separação do mundo em dois círculos (o Velho e o Novo Mundo), tabulados por meridianos, paralelos e a linha do zodíaco, não só estrutura a totalidade do mundo para localizar nomes e pontos no espaço, mas também cria expressões particulares da esfera celestial representada na própria moldura. O resultado é que o mapa espelha o curso da história e o macrocosmo. Sob um olhar mais atento, descobrimos que o lado de dentro e o lado de fora estão organizados nos termos de uma oposição binária entre eterno e contingente, entre partes duras e macias. Entre outras tantas oposições binárias que organizam o mapa, as seguintes amostras exemplificam a hierarquia dos arranjos:

Duro	Macio
modernos	antigos
Europa	resto do mundo
Velho Mundo	Novo Mundo
masculino	feminino
coordenadas	contornos
macrocosmo	microcosmo

Essas oposições binárias devem ser entendidas como domínios independentes, que interagem uns com os outros e que são inseparáveis na representação da totalidade do cosmos e da circunferência completa da Terra. Na discussão a seguir, veremos que caracterizações do escrito e do visual – ou da geografia e da história –, como macios ou duros, muitas vezes se invertem.

a new mode of navigation through homogeneous space, the accurate location of particulars within an ongoing refinement of contours as well as the transposition of data into other projections. A survey of Juan de la Cosa's 1500 *World Chart* (page 66) reveals the radical shift of perspective a Mercator projection introduces into the European experience of the world. Not only are the top and the bottom in different directions (for instance, both Europe and Africa constitute a top depending on the direction one looks at the map), but the movement from east to west in de la Cosa's chart points to an unknown amorphous mass without boundaries, destined in its elucidation to topple previous geographic notions and configurations of the earth. In contrast, for Mercator, *Terra australis incognita* is an invention in need of precise contours within a stable structure of the world. It is merely a question of time (exploring and naming) before the historic and geographic nature of this region surfaces within the system organizing the totality. Although de la Cosa's map could be seen as a deconstruction of Ptolemy's *oikoumene*, de la Cosa could not be ironic about his charting of the New World. The faces of invention that we have traced in this essay mark the passage from de la Cosa's world chart to Mercator's world map. One cannot be ironic about, nor can one deconstruct, what does not exist. An ironic and deconstructive description of the totality of the world presupposes a semiotic and semantic stability, that is to say, a cultural state where elements from a cluster of signs can be recognized and comprehended in discursive configurations.

Let us now observe in the following analogy between cartography and the art of painting how the historical is indissoluble from the geographical in Mercator's *Atlas*:

For as the Painter will not have satisfied his profession, that had represented a man according to the proportion of his limbs, but neglecting the colours and Physiognomick signes left unto us his nature and passions hidden, in like manner he will shape us a Geographick body, dead and senseless, that setting down the description of places shall forget the relation and proportion which they hold together. Therefore, I have principally endeavored to describe before every Mapp the order & nature of the most remarkeable places in every Province, the better to profit, the studious, and carefull of Politick matters and States affaires. (Mercator 1636, vol. 2, 269)

For Mercator, the written defines differences in what otherwise would be a homogenous space. As a result, knowledge and power merge "to profit the stu-

No uso de *nova* (em latim) no título do mapa, encontramos uma pista da inseparabilidade do macio e do duro. *Nova* aponta para o compromisso que os cartógrafos têm com as alterações; esse processo de mapeamento em aberto, que constantemente exige a inserção de novidades, introduz uma dimensão macia dentro das sólidas coordenadas que refletem a estrutura inabalável das estrelas. A projeção de Mercator estabelece uma totalidade sistematizada que garante, além de uma nova forma de navegação por um espaço homogêneo, a localização precisa de detalhes dentro de contornos continuamente ajustados, assim como a transposição de dados para outras projeções. Uma leitura da *Carta do Mundo* (p. 66), de Juan de la Cosa, de 1500, revela a mudança radical de perspectiva que a projeção de Mercator introduz na experiência europeia do mundo. Não só o topo e a base estão em direções diferentes (tanto a Europa quanto a África podem estar no topo, a depender da direção em que se olha o mapa, por exemplo), mas também o movimento do Oriente para o Ocidente, na carta de De la Cosa, aponta para uma massa desconhecida, amorfa e ilimitada, destinada a ser elucidada para derrubar noções geográficas e configurações anteriores da Terra. Já para Mercator, a *Terra australis incognita* é uma invenção que, dentro de uma estrutura estável do mundo, demanda contornos precisos. Que a natureza histórica e geográfica dessa região viesse à tona dentro do sistema organizador da totalidade era mera questão de tempo (e de exploração e nomeação). Embora seu mapa pudesse ser visto como uma desconstrução da *oikoumene* de Ptolomeu, De la Cosa não podia ser irônico a respeito de seu mapeamento do Novo Mundo. As faces da invenção que delineamos neste ensaio marcam a passagem da carta de De la Cosa para o mapa-múndi de Mercator. Não dá para ser irônico a respeito de, nem para desconstruir, aquilo que ainda não existe. Uma descrição irônica e desconstrutiva da totalidade do mundo pressupõe uma estabilidade semiótica e semântica, isto é, um estado cultural no qual os elementos de um conjunto de signos possam ser reconhecidos e compreendidos em configurações discursivas.

Observemos, na analogia entre cartografia e a arte da pintura, a seguir, como o histórico é indissolúvel do geográfico no *Atlas* de Mercator:

Pois como o Pintor não estaria à altura de sua profissão se representasse um homem de acordo com as proporções de seus membros, mas negligenciasse as cores e os sinais fisionômicos, e os deixasse de fora por conta de sua natureza e de suas paixões, de maneira semelhante ele nos



Carta do Mundo do navegador espanhol Juan de la Cosa. 1500 *World Chart*, by Spanish sea captain Juan de la Cosa. 1500

moldaria um corpo Geográfico morto e sem sentidos que, ao estabelecer a descrição dos lugares, esqueceria a relação e a proporção entre eles. Portanto, tentei sobretudo descrever, antes de qualquer mapa, a ordem e a natureza dos lugares mais notáveis em cada Província, para melhor prover o estudioso e interessado em questões Políticas e assuntos de Estado. (MERCATOR, 1636, vol. 2, p. 269)

Para Mercator, a escrita define diferenças em um espaço que, de outra forma, seria homogêneo. Como resultado disso, o conhecimento e o poder se mesclam “para melhor prover o estudioso e interessado em questões Políticas e assuntos de Estado”. A escrita solidifica locais e dá significado ao visual. Nesse sentido, ela é um componente, ao mesmo tempo, flexível e rígido do *Atlas*. As inscrições precedem e determinam a visibilidade do contorno, mas também preenchem a moldura abstrata. A possibilidade e o significado do mapa dependem, assim, da história. A inscrição do mapa dá lugar a sua silhueta, mas sua silhueta é histórica e significativa apenas na medida em que evoca uma história europeia. Sob essa luz, Mercator explica, no “Prefácio ao leitor”, o escopo do *Atlas*: “Esta obra é ora composta de *Geografia* (que é a descrição da Terra conhecida e suas partes) e *História*, que é (*Oculus mundi*) o olho do Mundo” (MERCATOR, 1636, Prefácio). A personificação do espaço geográfico nos termos de uma perspectiva eurocêntrica é inseparável da definição de história, supracitada, como uma função visual: “o olho do Mundo”. Essa catacrese parodia a complementariedade da geografia de Ortelius: “O conhecimento da *Geografia* é [...] chamado *O olho da História*” (ORTELIUS, 1606). De fato, Mercator historiciza o “olho” do geógrafo; a correlação metafórica das duas disciplinas em Ortelius é substituída por um entendimento da geografia como descrição constituída pela escrita e pela história.

...

Se os europeus ficaram com a chave mestra, nada impediu que o *Atlas* fosse traduzido para um idioma não europeu, ironia final em um horizonte histórico. Este não é o lugar para elaborar a ideia de uma retroescrita do colonizado, mas minha análise depende da possibilidade de que a abordagem universal do *Atlas* incluía leituras não restritas a um ponto de vista eurocêntrico. Os significados de humanidade, mundo e história se tornam indefiníveis para além do campo de batalha europeu. A história universal é indefinível, não por conta de uma desconstrução teórica da teleologia e da escatologia, mas por

dious, and carefull of Politick matters and State affaires.” The written solidifies locations while supplying meaning to the visual. Writing as such is both a soft and a hard component in the *Atlas*. Inscriptions precede and determine the visibility of the contour, but they also flesh out the abstract frame. The possibility and the significance of the map thus depend on history. The inscription of the map gives place to its silhouette, but its silhouette is historical and meaningful only when it evokes a European history. In this light Mercator explains in “Preface to the Reader” the scope of the *Atlas*: “This work then is composed of *Geographie* (which is a description of the knowne Earth and parts thereof) and *Historie*, which is (*Oculus mundi*) the eye of the World” (Mercator 1636, Preface). The personification of geographic space in terms of a Eurocentric perspective is inseparable from the above definition of history as a visual function: “the eye of the World.” This catachresis parodies Ortelius’s visual complementarity of geography: “The knowledge of *Geography* is ... called *The eye of History*.” (Ortelius 1606) Indeed, Mercator historicizes the “eye” of the geographer; the metaphoric correlation of the two disciplines in Ortelius is replaced by an understanding of geography as description constituted by writing and history.

• • •

If Europeans retain the universal key, nothing keeps the *Atlas* from being translated into a non-European idiom as its ultimate irony within a historical horizon. This is not the place to elaborate on the “writing back” of the colonized, but my analysis depends on the possibility that the universal address of the *Atlas* includes readings not confined to a Eurocentric point of view. The meanings of humanity, the world, and history become undecidable beyond a European battleground. Universal history is undecidable, not on account of a theoretical deconstruction of teleology and eschatology, but because of an ever-present deconstruction of Eurocentric worldviews by the rest of the world. As it were, the empire has always been writing back. The allegorization of the four continents suppresses the colonialist machinery and fabricates an omnipotent European subject who can dominate the world from the cabinet, but it also produces a blind spot that dissolves history as a privileged modality of European culture.

José Rabasa [Mexico, 1948] is a writer and a historian. He teaches at the Department of Romance Languages and Literatures at Harvard University. “Allegories of the Atlas” was originally published in *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Norman: University of Oklahoma Press, 1993.

conta da desconstrução onipresente, por parte do resto do mundo, das visões de mundo eurocêntricas. Como se viu, o império sempre criou retroescritas. A alegorização dos quatro continentes suprime o maquinário colonialista e fabrica um sujeito europeu onipotente, capaz de dominar o mundo a partir do gabinete; mas também produz um ponto cego que dissolve a história como modalidade privilegiada da cultura europeia.

José Rabasa [México, 1948] é escritor, historiador e professor no Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da Universidade de Harvard. "Alegorias do Atlas" foi originalmente publicado em *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Norman: University of Oklahoma Press, 1993.

Tradução: **Alexandre Barbosa de Souza**

Etnopaisagens globais:
notas e perguntas para uma
antropologia transnacional
Global Ethnoscapes:
Notes and Queries for a
Transnational Anthropology
(1996)

Arjun Appadurai

...

Um importante desafio que se coloca à antropologia atual é estudar as formas culturais cosmopolitas (RABINOW, 1996) do mundo contemporâneo sem pressupor, lógica ou cronologicamente, a autoridade da experiência ocidental ou os modelos que derivam dessa experiência. Parece impossível estudar proveitosamente esses novos cosmopolitismos sem analisar os fluxos culturais transnacionais no seio dos quais progridem, competem e se alimentam reciprocamente, de uma forma que derrota e confunde muitas verdades das ciências humanas de hoje. Uma dessas verdades diz respeito à relação entre espaço, es-

...

A central challenge for current anthropology is to study the cosmopolitan (Rabinow 1996) cultural forms of the contemporary world without logically or chronologically presupposing either the authority of the Western experience or the models derived from that experience. It seems impossible to study these new cosmopolitanisms fruitfully without analyzing the transnational cultural flows within which they thrive, compete, and feed off one another in ways that defeat and confound many verities of the human sciences today. One such truth concerns the link between space, stability, and cultural reproduction. There is an

urgent need to focus on the cultural dynamics of what is now called deterritorialization. This term applies not only to obvious examples such as transnational corporations and money markets but also to ethnic groups, sectarian movements, and political formations, which increasingly operate in ways that transcend specific territorial boundaries and identities. Deterritorialization ... affects the loyalties of groups (especially in the context of complex diasporas), their transnational manipulation of currencies and other forms of wealth and investment, and the strategies of states. The loosening of the holds between people, wealth, and territories fundamentally alters the basis of cultural reproduction.

At the same time, deterritorialization creates new markets for film companies, impresarios, and travel agencies, which thrive on the need of the relocated population for contact with its homeland. But the homeland is partly invented, existing only in the imagination of the deterritorialized groups, and it can sometimes become so fantastic and one-sided that it provides the fuel for new ethnic conflicts.

The idea of deterritorialization may also be applied to money and finance, as money managers seek the best markets for their investments, independent of national boundaries. In turn, these movements of moneys are the basis for new kinds of conflict, as Los Angelenos worry about the Japanese buying up their city, and people in Bombay¹ worry about the rich Arabs from the Gulf states, who have not only transformed the price of mangoes in Bombay but have also substantially altered the profile of hotels, restaurants, and other services in the eyes of the local population—just as they have in London. Yet most residents of Bombay are ambivalent about the Arabs there, for the flip side of their presence is the absent friends and kinsfolk earning big money in the Middle East and bringing back both money and luxury commodities to Bombay and other cities in India. Such commodities transform consumer taste in these cities. They often end up smuggled through air- and seaports and peddled in the gray markets of Bombay's streets. In these gray markets (a coinage that allows me to capture the quasi-legal characteristic of such settings), some members of Bombay's middle classes and its lumpen proletariat can buy goods, ranging from cartons of Marlboro cigarettes to Old Spice shaving cream and tapes of Madonna. Similar gray routes, often subsidized by moonlighting sailors, diplomats, and airline stewardesses, who get to move in and out of the country regularly, keep the gray markets of Bombay, Madras, and Calcutta filled

¹ Indian city currently known as Mumbai.

tabilidade e reprodução cultural. Há uma necessidade urgente de nos debruçarmos sobre a dinâmica cultural do que agora se chama desterritorialização. Esse termo aplica-se não só a exemplos óbvios, como as multinacionais e os mercados monetários, mas também a grupos étnicos, movimentos separatistas e formações políticas que cada vez mais operam de formas que transcendem limites e identidades territoriais específicos. A desterritorialização [...] afeta as lealdades de grupo (especialmente no contexto de diásporas complexas), sua manipulação transnacional da moeda e de outras formas de riqueza e investimento, e as estratégias dos Estados. O afrouxamento dos laços entre povo, riqueza e território altera de forma fundamental a base da reprodução cultural.

Ao mesmo tempo, a desterritorialização cria novos mercados para a indústria cinematográfica, os empresários e as agências de viagem, que vicejam na necessidade das populações deslocadas de contato com sua terra. Mas esta terra é em parte inventada; existe apenas na imaginação dos grupos desterritorializados e pode por vezes tornar-se tão fantástica e unilateral que serve de combustível para novos conflitos étnicos.

A ideia de desterritorialização também pode aplicar-se ao dinheiro e às finanças, pois quem gere dinheiro procura os melhores mercados para seus investimentos, independentemente de fronteiras nacionais. Por sua vez, esses movimentos financeiros são a base de novos conflitos: os *los angelinos* temem que os japoneses estejam comprando sua cidade, e gente de Bombaim¹ preocupa-se com os árabes ricos dos estados do Golfo, que não só fizeram o preço da manga mudar, como também alteraram substancialmente, aos olhos da população, o perfil de seus hotéis, restaurantes e outros serviços, da mesma forma que fizeram em Londres. Ainda assim, a maioria dos moradores de Bombaim é ambivalente em relação à presença dos árabes, já que sua contrapartida é a ausência de amigos e parentes que estão fazendo muito dinheiro no Oriente Médio e trazendo de volta para Bombaim e outras cidades da Índia tanto esse dinheiro quanto mercadorias de luxo. Os bens de luxo transformam o gosto do consumidor nessas cidades. Muitas vezes contrabandeados através de portos e aeroportos, são vendidos nos mercados cinzentos das ruas de Bombaim. Nos mercados cinzentos (o adjetivo me permite capturar a natureza semilegal desses arranjos), gente de classe média e o proletariado de Bombaim podem comprar itens que vão desde maços de cigarros Marlboro a creme de barbear Old Spice e discos da Madonna. Outros mecanismos

¹ Cidade indiana atualmente conhecida como Mumbai.





Mumbai, antes conhecida como Bombaim, é a maior cidade da Índia, com quase 20 milhões de habitantes. 2009 India's largest city Mumbai, formerly known as Bombay, is home to almost 20 million people. 2009

with goods not only from the West, but also from the Middle East, Hong Kong, and Singapore. It is also such professional transients who are increasingly implicated in the transnational spread of disease, not the least of which is AIDS.

• • •

Although the emergent cosmopolitanisms of the world have complex local histories, and their translocal dialogue has a complex history as well (Islamic pilgrimage is just one example), it seems advisable to treat the present as a historical moment and use our understanding of it to illuminate and guide the formulation of historical problems. This is not perverse Whiggishness, it is, rather, a response to a practical problem: in many cases it is simply not clear how or where one would locate a chronological baseline for the phenomena we wish to study. The strategy of beginning at the beginning becomes even more self-defeating when one wishes to illuminate the lived relationships between imagined lives and the webs of cosmopolitanism within which they unfold. Thus, not to put too fine a point on it, we need an ethnography that is sensitive to the historical nature of what we see today (which also involves careful comparison, as every good historian knows), but I suggest that we cut into the problem through the historical present.

While much has been written about the relationship between history and anthropology (by practitioners of both disciplines) in the past decade, few have given careful thought to what it means to construct genealogies of the present. Especially in regard to the many alternative cosmopolitanisms that characterize the world today, and the complex, transnational cultural flows that link them, there is no easy way to begin at the beginning. Today's cosmopolitanisms combine experiences of various media with various forms of experience—cinema, video, restaurants, spectator sports, and tourism, to name just a few—that have different national and transnational genealogies. Some of these forms may start out as extremely global and end up as very local—radio would be an example—while others, such as cinema, might have the obverse trajectory. In any particular ethnoscape (a term we might wish to substitute for earlier wholes such as villages, communities, and localities), the genealogies of cosmopolitanism are not likely to be the same as its histories: while the genealogies reveal the cultural spaces within which new forms can become indigenized (for example, as tourism comes to inhabit the space of pilgrimage in India), the histories of these forms may lead outward to transnational sources and structures. Thus, the most appropriate ethnoscares for today's world, with its alternative, interactive modernities, should enable genealogy and history

igualmente clandestinos, muitas vezes subsidiados por marinheiros, diplomatas e aeromoças com atividades paralelas, que entram e saem do país regularmente, mantêm os mercados cinzentos de Bombaim, Madras e Calcutá alimentados com mercadorias não apenas do Ocidente, mas também do Oriente Médio, Hong Kong e Cingapura. Esses viajantes profissionais também estão cada vez mais envolvidos na difusão transnacional de doenças, das quais a aids não é a menos importante.

...

Embora os cosmopolitismos emergentes no mundo tenham complexas histórias locais e o seu diálogo translocal tenha uma história igualmente complexa (a peregrinação islâmica é apenas um exemplo), parece aconselhável tratar o presente como momento histórico e usar a compreensão que temos dele para nos iluminar e guiar na formulação dos problemas históricos. Isto não é conservadorismo perverso, mas a resposta a um problema prático: em muitos casos, simplesmente não fica claro como ou onde localizar um referencial cronológico do fenômeno que pretendemos estudar. A estratégia de começar pelo princípio torna-se ainda mais traiçoeira quando desejamos iluminar as relações entre vidas imaginadas e as redes de cosmopolitismo nas quais elas se desenrolam. Assim, para não esmiuçar muito a questão, precisamos de uma etnografia que seja sensível à natureza histórica do que vemos hoje (o que envolve também uma comparação cuidadosa, como todo bom historiador sabe), mas sugiro que entremos na questão através do presente histórico.

Embora muito tenha se escrito na década de 1980 sobre a relação entre história e antropologia (por praticantes de ambas as disciplinas), poucos se dedicaram à reflexão cuidadosa sobre o que significa construir genealogias do presente. Sobretudo no que diz respeito aos muitos cosmopolitismos alternativos que caracterizam o mundo atual, e aos complexos fluxos culturais transnacionais que os conectam, não há maneira fácil de começar pelo princípio. Os cosmopolitismos atuais combinam a experiência dos vários meios de comunicação com diversas outras – o cinema, o vídeo, os restaurantes, os espetáculos esportivos e o turismo, para citar apenas algumas –, com diferentes genealogias nacionais e transnacionais. Algumas destas formas podem ser, inicialmente, globais ao extremo, mas acabar se tornando muito locais – o rádio seria um exemplo –, enquanto outras, como o cinema, podem seguir a trajetória inversa. Em uma determinada etnopaisagem (termo que talvez desejemos usar no lugar de entidades anteriores como aldeias, comunidades e localidades), as genealogias do cosmopolitismo possivelmente não serão iguais a suas histórias: enquanto as genealo-

to confront each other, thus leaving the terrain open for interpretations of the ways in which local historical trajectories flow into complicated transnational structures. Of course, this dialogue of histories and genealogies itself has a history, but for this latter history we surely do not yet possess a master narrative. For those of us who might wish to move toward this new master narrative, whatever its form, new global ethnoscapescapes must be the critical building blocks. Michel-Rolph Trouillot (1991) suggests that the historical role of anthropology was to fill the “savage slot” in an internal Western dialogue about utopia. A recuperated anthropology must recognize that the genie is now out of the bottle and that speculations about utopia are everyone’s prerogative. Anthropology can surely contribute its special purchase on lived experience to a wider, trans-disciplinary study of global cultural processes. But to do this, anthropology must first come in from the cold and face the challenge of making a contribution to cultural studies without the benefit of its previous principal source of leverage—sightings of the savage.

Arjun Appadurai [India, 1949] is an anthropologist and professor at the Media, Culture and Communications Department at New York University. “Global Ethnoscapescapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology” was originally published in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

gias revelam os espaços culturais nos quais novas formas podem se indigenizar (um exemplo é a forma como o turismo ocupa o espaço da peregrinação, na Índia), as histórias dessas formas podem nos conduzir até fontes e estruturas transnacionais. Assim, as etnopaisagens mais apropriadas ao mundo de hoje, com suas modernidades alternativas e interativas, deveriam permitir que genealogia e história se confrontem, deixando o terreno aberto a interpretações das formas como as trajetórias históricas locais transmutam-se em complexas estruturas transnacionais. Claro que este diálogo entre histórias e genealogias tem, ele mesmo, sua história; mas para essa história posterior decerto ainda não temos uma narrativa dominante. Para aqueles entre nós que desejem, talvez, propor uma nova narrativa dominante, seja qual for sua forma, as novas etnopaisagens globais têm de ser os materiais de construção imprescindíveis. Michel-Rolph Trouillot (1991) sugere que o papel histórico da antropologia seria preencher a “brecha selvagem” em um diálogo interno do Ocidente sobre utopia. Uma antropologia recuperada deve reconhecer que o gênio já saiu da garrafa e que especular sobre utopia está ao alcance de todos. A antropologia decerto pode contribuir, com seu dote especial da experiência vivida, para um estudo transdisciplinar mais vasto dos processos culturais globais. Para fazê-lo, porém, terá primeiro de sair do frio e enfrentar o desafio de contribuir para os estudos culturais sem se beneficiar de sua principal alavanca anterior: os panoramas do selvagem.

Arjun Appadurai [Índia, 1949] é antropólogo e professor no Departamento de Mídia, Cultura e Comunicação na Universidade de Nova York. “Etnopaisagens globais...” foi publicado originalmente no livro *Dimensões culturais da globalização – A modernidade sem peias*. Editorial Teorema, Lisboa, 2004.

Sobre o Sul, e teoria

On the South, and Theory

(2012)

Jean e/and John Comaroff

Muito embora seja verdade que “Sul globalizado” substituiu “Terceiro Mundo” como termo corrente e mais ou menos popular, o rótulo é, em si mesmo, intrinsecamente escorregadio, impreciso, solto. No mínimo, a mudança é um efeito do final da Guerra Fria, período em que havia, no mapa do mundo, uma clara triangulação. “Primeiro” e “Segundo” mundos eram blocos sedimentados em torno dos Estados Unidos e da União Soviética, respectivamente, cada um fundado em um paradigma ideológico, configurando a economia política da modernidade; cada um tinha seu “Terceiro”, seus outros “menos desenvolvidos” – cujo futuro influenciavam e que, por sua vez, moldavam suas aspirações. **For all the fact that** “the global south” has replaced “the third world” as a more or less popular term of use, the label itself is inherently slippery, inchoate, unfixed. At its simplest, the shift is an effect of the end of the Cold War, during which the global map was clearly triangulated. The “first” and “second” worlds were blocs sedimented around the USA and the USSR, respectively, each founded on an ideological paradigm for configuring the political economy of modernity; each had its third term, its “less-developed” others—and a telos for their futures, which, in turn, shaped their national aspirations, their *realpolitik*, and their economic objectives. So-called non-aligned countries faced

nacionais, sua *realpolitik*, seus objetivos econômicos. Os chamados países não alinhados enfrentavam imensas pressões para se alinhar, optar pela esquerda ou direita, e se posicionar em um ou outro eixo da macrogeometria da época.

Isso foi naquele tempo. Na era do capitalismo neoliberal, do “fim da ideologia”¹, essas aspirações e objetivos tornaram-se mais toscos: podem ser encontrados no sucesso ou no fracasso no mercado global e em seus indicadores sagrados. Em última análise, “Sul”, tecnicamente falando, tem conotações mais complexas que o Mundo Anteriormente Conhecido como Terceiro. A palavra descreve uma categoria política, com países que compartilham uma ou mais características distintas, mas não todas, nem mesmo a maioria delas. O mais próximo de um denominador comum entre eles é o fato de que muitos foram, um dia, colônias, protetorados ou “possessões” marítimas, ainda que não necessariamente na mesma época (cf. CORONIL, 2004). “Pós-colonial” seria, portanto, uma espécie de sinônimo, embora inexato. Mais que isso, como todos os signos indexadores, o significado de “Sul globalizado” não deriva de um conteúdo, mas de um contexto, da maneira como aponta para outras coisas. Entre elas, a mais significativa é, obviamente, sua antinomia em relação ao “Norte globalizado”, uma oposição que carrega muita bagagem imaginária congelada em torno do contraste entre centralidade e marginalidade, modernidade capitalista e sua ausência. É patente que essa oposição se expressa em uma dura realidade política e econômica em alguns contextos, entre eles, as políticas assistencialistas (e, sim, da aids), o tráfico de influência nas Nações Unidas, no Banco Mundial, no FMI, nas deliberações e decisões dos G8, nas cortes internacionais de várias jurisdições e, talvez, mais importante que tudo, na aritmética fiscal das influentes instituições que avaliam o crédito. Mas essa oposição obscurece na mesma medida em que descreve.

Duas coisas em particular.

[...] A primeira é que diversos estados-nação do Sul, longe de periféricos, tornaram-se centrais para o capitalismo global. Lembremos que, ao tratar das muitas economias que pululam hoje na África, Guo (2010, p. 44) observou que os relatórios de multinacionais estrangeiras mostram que seus lucros mais impressionantes provêm dessas economias – o que provavelmente continuará a acontecer, já que se espera que elas sigam crescendo a taxas só inferiores às da Ásia. E, talvez,

¹ A expressão – que, entre outros usos, dá título a um livro notório (BELL, 1960) – tem uma longa genealogia. Continua a ser invocada, embora nem sempre para denotar precisamente os mesmos fenômenos ou pelos mesmos motivos.

do Brasil. Embora não esteja reduzindo o empobrecimento massivo nem os coeficientes Gini, esse fenômeno – aliado à rápida expansão da produção e do consumo endógenos – garante, de fato, que o continente se integre, cada vez mais, às operações do comércio euroamericano e ao ambiente cultural do neoliberalismo. Por mais estranho que possa parecer, como afirma Balibar (2004, p. 14; cf. KROTZ, 2005, p. 149), “a linha de demarcação entre ‘Norte’ e ‘Sul’, entre zonas de poder e prosperidade, e zonas de ‘subdesenvolvimento em desenvolvimento’ não está firmemente traçada”. Ao contrário: essa linha é, na melhor das hipóteses, porosa, fragmentada, muitas vezes ilegível. Mesmo que pudesse ser traçada em definitivo, muitos estados-nação desafiam as categorizações fáceis. De qual lado, por exemplo, ficariam os pequenos países da ex-União Soviética? Ou, se o critério principal for o desenvolvimento econômico puro e simples, onde colocaríamos países fortes, como Índia, Brasil, África do Sul e Nigéria, que parecem ultrapassar o abismo entre os dois hemisférios (e aos quais continuamos voltando, aqui)? Isso sem falar no Japão ou no jogador mais portentoso de todos, a China, que lucra imensamente jogando nos interstícios entre mundos. E que se interpola com *ambos*, Norte e Sul, sem ser, de fato, nem um, nem outro; o tempo inteiro prometendo, em um futuro próximo, mudar a economia política e a geossociologia do planeta inteiro. Por um lado, esses países estão entre as economias e as culturas mais dinâmicas do nosso tempo. Por outro, por serem altamente polarizados internamente, são paisagens geográficas onde enclaves de ordem e riqueza nutrem e se nutrem de grandes faixas de escassez, violência e exclusão. Isso também se aplica, e cada vez mais, à Euro-América. Em suma, há muito Sul no Norte, muito Norte no Sul. [...]

A segunda coisa, que se apresenta tanto como causa quanto como efeito da indefinição dessa divisão entre os hemisférios, é a articulação estrutural – a bem dizer, o atrelamento mútuo – de suas economias; o que, reiteramos, inclui economias políticas, economias culturais, tecnoeconomias, economias morais. É isto, afinal, que torna nossa história contrarrevolucionária realmente dialética; e o que faz o capitalismo global ser global, e não meramente internacional. Também reitera nossa ideia inicial de que, em sua aspiração e em seu alcance, a modernidade capitalista deixa pouco de fora, se é que deixa algo; suas exclusões e seus excluídos são parte integrante de sua estrutura interna de funcionamento. Não só as classes trabalhadoras da Euro-América – aquelas que produzem seus meios de consumo – estão situadas, cada vez mais, nas margens do Sul, mas também (e isto é fundamental) é o capital do Sul que muitas vezes sustenta, ou até mesmo comanda, empresas euroamericanas de sucesso. Para tornar tudo isso ainda mais complexo,

ainda há o mundo das finanças e as ramificações dos meios eletrônicos, cujos capilares labirínticos desafiam qualquer tentativa de desenovelá-los em coordenadas precisas. Também podemos dizer o mesmo da outra face da moeda da economia global: a espetacular expansão do crime organizado transnacional em seus interstícios desregulamentados, às vezes em conluio com negócios legítimos, cujas práticas muitas vezes também tangenciam os limites da lei. Assim, por exemplo, boa parte da cleptocracia associada aos governos do Sul envolve corruptores do Norte, entre eles, empresas multinacionais grandes e respeitáveis (COMAROFF & COMAROFF, 2006, p. 18); tanto é que alguns regimes africanos basearam sua soberania na administração de fluxos externos de capitais, muitas vezes de corporações interessadas em mantê-lo no poder, a fim de garantir seu direito de conceder o tipo de licenças e contratos que essas corporações desejam adquirir – entre eles, licenças e contratos que permitem exercer funções de um governo terceirizado. Tanto na dimensão lícita quanto na ilícita, portanto – na complexa hifenização que liga economia a governança, e ambos às empreitadas da vida cotidiana –, a ordem do mundo contemporâneo se funda sobre uma rede altamente flexível, extremamente intrincada, de sinapses Norte-Sul; uma rede que tanto reforça quanto erradica, tanto aguça quanto torna ambígua a separação entre os hemisférios. O resultado é que, uma vez mais, definir com precisão o que é Norte e o que é Sul fica ainda mais difícil. Sobretudo, de novo, na medida em que avança a contraevolução euroamericana.

Eis por que o “Sul” não pode ser definido, *a priori*, em termos substantivos. O rótulo revela uma *relação*, não uma coisa em si ou para si. Trata-se de um artefato histórico, um significante lábil em uma gramática de signos cujo conteúdo semiótico é determinado, com o passar do tempo, pelos processos materiais, políticos e culturais do dia a dia – os produtos dialéticos de um mundo global em movimento. Aliás, é por essa razão que, para determinados fins – mas não para outros –, uma porção do Ocidente, ou o Ocidente inteiro, pode ser considerado parte dele. De uma perspectiva analítica, contudo, para voltar à questão colocada por Homi Bhabha (1994, p. 6), seja qual for a conotação que ganhe em determinado momento, “Sul” também aponta para uma localização “exocêntrica”, ou que está fora da Euro-América. Para nossos propósitos aqui, o importante é essa “ex-centricidade”, em todos os sentidos; o ângulo de visão que ela nos fornece, e a partir do qual podemos nos distanciar da história do presente para melhor compreendê-lo. Nesse sentido, seja lá o que se suponha que signifique ou a quais finalidades políticas ou econômicas sua invocação se preste, o “Sul” é uma janela para o mundo em geral, um mundo cuja geografia, com o devido respeito a Kant

world that, ultimately, transcends the very dualism of north and south. *Theory from the South*,² then, is about that world. And the effort to make sense of it.

Which, patently, is where the question of theory poses itself.

It is a matter of observation that, throughout much of the global north, there has been something of a flight from theory, a re-embrace both of methodological empiricism and born-again realism; also a return to the ethical and theological. At its simplest, this is a corollary of the postmodern, post-structuralist, post-Marxist disillusion with grand narratives and with systemic abstraction of all sorts. And of the tendency to see them—from the vantage of a neoliberal, anti-systemic, deregulatory present—as authoritarian, functionalist, over-determined, whatever; dismissive adjectives abound. For the global south, the refusal of theory has long been an unaffordable luxury. The need to interrogate the workings of the contemporary world order—to lay bare its certainties and uncertainties, its continuities and contingencies, its possibilities and impossibilities, its inclusions and exclusions—has become increasingly urgent. For, while it holds out the promise of new ways of knowing, new means of control, new techniques of accumulating wealth, that order has also yielded rising inequality and inequity, joblessness and homelessness, poverty and disempowerment, corruption, criminality, and xenophobia. Hence the call of the Ministry of Higher Education and Training in South Africa for “social theory” and “critical skills.” This comes at a time when political classes across the north are evincing disturbingly anti-intellectual, anti-critical tendencies, seeking to shut down public discourse about the undersides of life in the here and now. And when many, unionists and scholars and journalists and ordinary people alike, are cowed into silence for fear of losing jobs, and worse. What South Africans, and southerners elsewhere, seem to have grasped is that this is not an option: that the courage to criticize, the courage to theorize, is indispensable to any effort at making the history of the future different from the history of the present. If, indeed, rather south-like conditions have become the “grim New Normal” in Euro-America,³

² The authors refer to the name of the book in which this essay was originally published.—Ed.

³ We have been struck by the frequency with which we have heard this phrase in Europe and the USA since early 2010. For a particularly acute reflection on the “grim New Normal” in the European media—it is where our addition of the adjective “grim” comes from—see Michael Powell and Motoko Rich, “If It’s a Recovery, Why Does It Feel So Bad?,” *International Herald Tribune* (13 October 2010): 1, 15.

e Von Humboldt, está sendo remodelada como uma ordem espaçotemporal feita de uma multidão de fluxos e dimensões, articulados de modos variados, ao mesmo tempo política, jurídica, cultural, material e virtual – um mundo que, em última análise, transcende o próprio dualismo Norte e Sul. *Theory from the South*², portanto, trata desse mundo. Do esforço para que ele faça sentido.

Nesse ponto, evidentemente, a questão da teoria se coloca.

Observa-se que, em boa parte do Norte global, tem havido uma espécie de fuga da teoria, uma retomada tanto do empirismo metodológico quanto do realismo renascido; e, também, uma volta ao ético e ao teológico. De forma simplificada, é um corolário da desilusão pós-moderna, pós-estruturalista e pós-marxista em relação às grandes narrativas e todo tipo de abstração sistêmica. E da tendência de vê-las – da perspectiva de um presente neoliberal, antissistêmico e desregulatório – como autoritárias, funcionalistas, deterministas etc.; os adjetivos desdenhosos abundam. Recusar a teoria, contudo, é um luxo ao qual o Sul global há muito tempo não pode se dar. A necessidade de questionar os meandros da ordem do mundo contemporâneo – de revelar suas certezas e incertezas, continuidades e contingências, possibilidades e impossibilidades, inclusões e exclusões – tornou-se cada vez mais urgente. Porque, embora prometa novas formas de conhecimento e de controle, novas técnicas de acumulação de riquezas, essa ordem também produziu o crescimento da desigualdade e da injustiça, do desemprego e do desabrigo, da pobreza e do desamparo, da corrupção, da criminalidade e da xenofobia. Daí a conclamação do Ministro da Educação Superior e do Treinamento na África do Sul por uma “teoria social” e por “habilidades críticas”. Isso acontece em um momento em que as classes políticas do Norte demonstram uma perturbadora tendência anti-intelectual, anticrítica, que tenta enfraquecer o debate público sobre a banda podre da vida no aqui-agora. E em que muita gente – sindicalistas, acadêmicos e jornalistas, bem como pessoas comuns – se acovarda e silencia por medo de perder o emprego ou coisa pior. O que os sul-africanos e os “sulistas” de toda parte parecem ter entendido é que isso não é uma opção: a coragem de criticar, a coragem de teorizar, é indispensável em qualquer esforço de fazer com que a história do futuro seja diferente da história do presente. Se, de fato, condições semelhan-

² Os autores se referem ao título do livro no qual este artigo foi publicado originalmente [N. do E.].

tes às do Sul se tornaram a “Nova Normalidade sombria” da Euro-América³, é claro que, também lá, há a necessidade de um retorno à teoria. Nessa questão, a Euro-América talvez *devesse* avançar mais rapidamente na direção da África.

Por teoria, que fique claro, não queremos dizer a teoria grandiosa da tradição do alto modernismo. Não se trata de uma fuga rumo à abstração pura ou à antropologia filosófica. Falamos de teoria *fundamentada*: o esforço historicamente contextualizado, orientado pelo problema, de dar conta da produção de “fatos” culturais e sociais no mundo, recorrendo a um imaginativo contraponto metodológico entre o indutivo e o dedutivo, o concreto e o conceito; e, também, em um registro diferente, entre o épico e o cotidiano, o significativo e o material – e aqui, particularmente, entre capitalismo e modernidade, a intermitência dialética que está no cerne de nossa questão. Em suma, nossa predileção é por uma teoria que não seja nem uma metanarrativa totalizante, que a tudo abarca, nem uma teoria local míope e microcômica, mas que incorpore a estranha escala entre as duas coisas para tentar explicar fenômenos que dizem respeito tanto às determinações maiores quanto às condições próximas e contingentes – examinando minuciosamente os pontos de articulação, complexos e muitas vezes contra intuitivos, entre as duas. Isto [...] implica um respeito pelo real, que não misture empírico e empirismo. E um respeito pelo abstrato, que não confunda trabalho teórico com teoria; ou seja, uma práxis cujo objetivo é chegar a uma noção fundamentada da conexão entre aquilo que constitui o mundo onde vivemos e a forma como o mundo é vivenciado afetiva e cognitivamente, manipulado, habitado por sujeitos humanos sensíveis.

Um último pensamento. Uma reiteração, na verdade. Começamos refletindo criticamente sobre a genealogia do liberalismo iluminista, sobre o pressuposto de que as verdades universais e a sabedoria filosófica provêm da Euro-América – cujos “outros” são, por extensão, objetos a serem teorizados. Isso vem desde Platão, pelo menos, segundo *O filósofo e seus pobres* (RANCIÈRE, [1983] 2003); do conceito de que existe uma classe que reflete, enquanto outras devem apenas trabalhar, e não pensar sobre o mundo de forma analítica. Nossa genealogia é diferente. Para nós, a teoria, especialmente a teoria crítica, é inerente à vida. Em maior ou menor medida, portanto, a vida *sempre* implica algum grau de

³ Ficamos impressionados com a frequência com que ouvimos essa expressão na Europa e nos Estados Unidos desde o início de 2010. Para uma reflexão especialmente aguda sobre o “sombrio Novo Normal” na mídia europeia – de onde tiramos o acréscimo do adjetivo “sombrio” – ver Powell, Michael e Rich, Motoko. “If It’s a Recovery, Why Does It Feel So Bad?” *International Herald Tribune*, 13 de outubro de 2010, pp. 1, 15.

reflexão, abstração e generalização. O trabalho teórico, Veblen (1899) que nos perdoe, não é prerrogativa de uma classe ociosa. Não precisa ser uma prática de elite ou elitista, embora tenha sido frequentemente descartada como tal. Pelo contrário, muitas vezes ela deriva, em grande medida, de uma experiência vivida, dessas que podem acontecer em qualquer lugar e em toda parte. E acontece, até mesmo nas fronteiras da ordem do mundo contemporâneo – e, sim, em suas placas de Petri. Para o bem e para o mal, repetimos, esses lugares são sítios férteis de novos conhecimentos e de modos de “conhecer e ser”, modos de “conhecer e ser” que são capazes de informar e de transformar a teoria no Norte, de subverter seus universalismos para reescrevê-la em um registro diferente, menos provinciano. Ainda mais agora que a Euro-América evolui rumo ao Sul, rumo à África. E à Ásia e à América Latina.

Jean [Escócia, 1945] e **John Comaroff [África do Sul, 1945]** são antropólogos e professores no Departamento de Estudos Africanos e Afro-Americanos da Universidade de Harvard. “Sobre o Sul, e teoria” foi originalmente publicado no livro *Theory from the South, or, How Euro-America Is Evolving toward Africa*. Boulder: Paradigm Publishers, 2012.

Tradução: **Alexandre Barbosa de Souza**

上 丹 + 子 口

丹 田 王 丹 子 < 丹

上 丹 子 子 子 王 子 口 口 口

田 丹 口 子 丹 王 子 + 口

< 丹 上 子 王 子 丹 口

子 口 子 上 上

丹 丹 口 - 丹 丹 丹 子 < 丹 口

DOCUMENTS
AND MANIFESTOS

< 上 上 + 上 丹 丹 上

田 丹 口 子 丹 王 子 + 口

丹 丹 王 上 子 田 子 口 丹 丹 丹

口 口 + 王 子 丹 子 口 丹

丹 子 上 丹 < 丹

田 丹 口 子 丹 王 子 + 口

丹 子 上 口 子 口 口

子 王 < 上 丹 丹 丹 + 子 口 口

América Latina invertida

Latin America Upside Down

(1936)

Joaquín Torres García

Joaquín Torres García [Uruguai, 1874-1949] foi artista e professor. Depois de viver na Espanha, na França e nos Estados Unidos, retornou em 1934 a sua cidade natal, Montevideu, onde fundou a Asociación de Arte Constructivo e o Taller Torres García. Em 1936, no primeiro número da revista *Círculo y Cuadrado*, que editaria até os anos 1940, usa a metáfora de uma América Latina invertida e trata da noção de Universalismo Construtivo, que desenvolveria em livro de 1944: "Não esqueçamos que estamos no Hemisfério Sul, que invertemos o mapa, que sistematicamente a ponta da América assinala nosso Norte, e que, se essas terras tiveram uma tradição autóctone, hoje também têm outra realidade que não pode nem deve nos ser indiferente".

Joaquín Torres García [Uruguay, 1874-1949] was an artist and professor. Having lived in Spain, France, and the United States, he returned to his hometown of Montevideo in 1934, where he founded the Asociación de Arte Constructivo and Taller Torres García. In 1936, in the maiden issue of the journal *Círculo y Cuadrado*, which he would edit and publish into the 1940s, he used the metaphor of an inverted Latin America and expounded the notion of Constructive Universalism, which he would develop in book form in 1944: "We must not forget that we are in the Southern Hemisphere, that we are inverting the map, that the southernmost tip of the Americas is now our north, and that, if these lands ever had an autochthonous tradition, it has another reality as well, to which we cannot and should not be indifferent."

Joaquín Torres García. *América invertida*, 1936. Imagem publicada no primeiro número da revista *Círculo y Cuadrado*. Montevideu, 1936 Joaquín Torres García. *América invertida*, 1936. Published in the maiden issue of the journal *Círculo y Cuadrado*. Montevideo, 1936



Manifesto
Manifesto
(1969/70)

Artur Barrio

Contra as categorias da arte

contra os salões
contra as premiações
contra os júris
contra a crítica de arte
Fevereiro de 1970 – Rio de Janeiro

Against the categories of art

against the salons
against the awards
against the juries
against art criticism
February 1970—Rio de Janeiro





Situação T/T-1 (2ª parte), registro de ação realizada pelo artista Artur Barrio em esgoto. Belo Horizonte, 20 de abril de 1970 *Situação T/T-1 (2ª parte) [Situation T/T-1 (2nd Part)]*, record of an action by the artist Artur Barrio in an open sewer. Belo Horizonte, April 20, 1970

Due to a series of situations in the visual arts sector, regarding an increasingly greater use of materials considered expensive in our reality, my reality, as a socioeconomic aspect of the Third World (including Latin America), due to how the industrialized products are out of our reach, my reach, and controlled by an elite that I oppose, since creation cannot be conditioned, it must be free.

Therefore, based on this socioeconomic aspect, I make use of perishable, cheap materials in my work, such as trash, toilet paper, urine, etc. It is clear that the mere participation of artworks made with precarious materials in the closed-circle art scene arouses the opposition of that system in accordance with its current aesthetic reality.

Due to the fact that my work is conditioned by a sort of transitory situation, its documentation will automatically rely on photography, film, recording, etc.—or simply on the retinal or sensorial record.

Therefore, for thinking that the expensive materials are being imposed by an aesthetic thought of an elite with a top-down mindset, I use perishable materials to throw transitory situations into confrontation, using a bottom-up concept.

1969, Rio de Janeiro

Artur Barrio [Portugal, 1945] is an artist. He has lived in Rio de Janeiro since the age of ten. His manifesto *Contra as categorias da arte* [Against the categories of art] was written in 1969 and 1970, the same period in which he produced the *Situação* [Situation] series.

English version: **John Nozman**

Devido a uma série de situações no setor das artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto socioeconômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre.

Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos circuitos fechados de arte provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual.

Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc. – ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial.

Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.

1969, Rio de Janeiro

Artur Barrio [Portugal, 1945] é artista e vive no Rio de Janeiro desde os dez anos de idade. Seu manifesto *Contra as categorias da arte* foi escrito entre os anos 1969 e 70, mesmo período em que produz a série *Situação*.



Cruzeiro do Sul Cruzeiro do Sul (1970)

Cildo Meireles

Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira e nem uma nacionalidade. Ou antes, eu gostaria, sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama, por exemplo, CRUZEIRO DO SUL. Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje. Acredito que cada região tenha sua linha divisória, imaginária ou não. Essa a que me refiro chama-se TORDESILHAS. A parte leste vocês mais ou menos conhecem, por postais, fotos, descrições e livros. Mas eu gostaria de falar do outro lado dessa fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arr-

I am not here, in this exhibition, for the sake of a career or a nationality. Rather, I would like to talk about a region that does not appear on official maps, and which is called, for example, CRUZEIRO DO SUL [Southern Cross]. Its primitive inhabitants never divided it up. Others came, however, and divided it to suit their purposes. The division continues until today. I believe that each region has its borderline, even if an imaginary one. This borderline that I am referring to is called TORDESILHAS. The eastern part you more or less know, through postcards, photos, descriptions, and books. But I would like to speak of the other side of that borderline, with its head below the line of the Equator, all hot and

buried in the earth, the opposite of skyscrapers, with roots inside of the earth, of all the constellations. The wild side. The jungle in one's head, without the brilliance of intelligence or reason. About those people, and about the head of those people, those who sought or were obliged to bury their heads in the earth and in the mud. In the jungle. And consequently, their heads inside their own heads. Circuses, reasons, skills, specializations, and styles—they all come to an end. What's left is what has always existed, the earth. What's left is the dance that can be done to ask for rain. Then a swamp. And from that swamp worms will be born, and life once again. And another thing. Always believe in rumors. Because in the jungle there are no lies, there are personal truths. The forerunners. But who dared intuit the west of Tordesilhas if not its inhabitants? Unfortunate for the hippies and their sterilized beaches, their disinfected lands, their plastic, their gelded worship, and their hysterical intelligences. Unfortunate for the east. Unfortunate for the indifferent: they inadvertently took the side of the weak. The worse for them. Because the jungle will spread and grow until it covers their sterilized beaches, their disinfected lands, their leisurely sex, their highways, their earth-works, think-workshop, nihil-works, water-works, conceptual-works, and so on, the east of Tordesilhas, and all and any east of any region. The jungle will go on spreading over the east and over the indifferent until everyone who has forgotten and unlearned how to breathe oxygen dies, infected with health. A cat's cradle. In its womb, it bears the narrow end of the metaphor: because the metaphors do not have a value west of Tordesilhas. It's not that I don't like metaphors. I would like that someday each work be seen not as an object of sterilized ruminations, but as marks, as memories and evocations of real and visible achievements. And when they hear the history of this west they will be hearing fantastic legends and fables. Because the people whose history is legends and fables is a happy people.

Cildo Meireles [Brazil, 1958] is an artist. *Cruzeiro do Sul* was originally published at the show *Information*, held at MoMA, in New York, in April 1970.

English version: **John Nozman**

Page 104 *Inserções em circuito ideológico* [Insertions in Ideological Circuits], undated, by Cildo Meireles

nha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem. A selva na sua cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio. É dessa gente, e da cabeça dessa gente, esses que buscavam ou foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças. Os circos, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam. Sobra o que sempre existiu, a terra. Sobra a dança que pode ser feita para pedir a chuva. Então pântano. E desse pântano vão nascer vermes, e outra vez a vida. Outra coisa. Acreditem sempre em boatos. Porque na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais. Os precursores. Mas quem ousou intuir a oeste de Tordesilhas senão seus próprios habitantes? Azar para os *hippies* e suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus plásticos, seus cultos eunucos e suas inteligências históricas. Azar para o leste. Azar para os omissos: tomaram sem querer o lado dos fracos. Pior para eles. Porque a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus sexos ociosos, suas estradas, seus *earth-works*, *think-workshop*, *nihil-works*, *water-works*, *conceptual-works and so on*, o Leste de Tordesilhas e todo e qualquer leste de qualquer região. A selva continuará se alastrando sobre o leste e sobre os omissos até que todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio morram, infeccionados de saúde. Cama de gato. No seu ventre ela traz ainda o acanhado fim da metáfora: porque as metáforas não têm um valor próprio a oeste de Tordesilhas. Não que eu não goste de metáforas. Quero algum dia que cada trabalho seja visto não como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis. E que quando ouvirem a história desse oeste estejam ouvindo lendas e fábulas fantásticas. Porque o povo cuja história são lendas e fábulas é um povo feliz.

Cildo Meireles [Brasil, 1958] é artista. *Cruzeiro do Sul* foi publicado originalmente no catálogo da mostra *Information*, realizada no MoMA, em Nova York, em abril de 1970.

Pág. 104 *Inserções em circuito ideológico*, sem data, de Cildo Meireles

THE BLACK PANTHER

25
cents

Black Community News Service

VOL. III NO. 16

SATURDAY, AUGUST 9, 1969

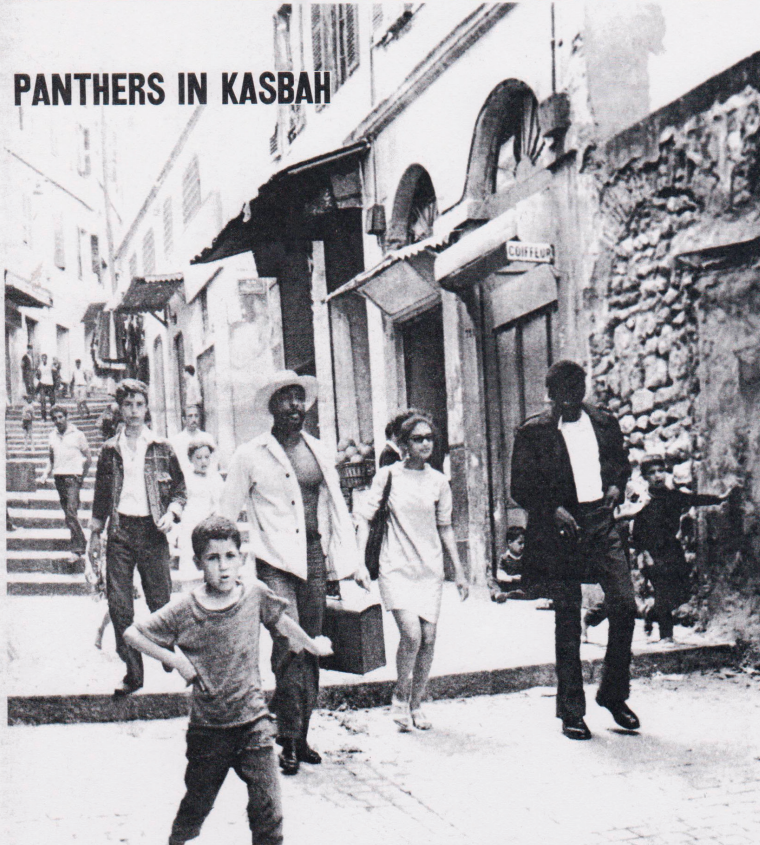
PUBLISHED
WEEKLY

THE BLACK PANTHER PARTY

MINISTRY OF INFORMATION
832 2ND, CUSTUM HOUSE
SAN FRANCISCO, CA 94133



PANTHERS IN KASBAH



ALGIERS

BLACK PANTHERS AT PAN-AFRICAN CULTURAL FESTIVAL. SEE INSIDE

Manifesto cultural Pan-Africano Pan-African Cultural Manifesto (1969)

Organização da Unidade Africana (OUA)
Organization of African Unity (OAU)

O PAPEL DA CULTURA AFRICANA NA LUTA PELA LIBERTAÇÃO E NA UNIDADE AFRICANA

É dever dos estados africanos responder à colonização total com uma luta total pela libertação.

A unidade africana tem raízes, antes de mais nada e sobretudo, na história. Sob o domínio colonial, os países africanos se viram todos na mesma situação política, econômica, social e cultural. A dominação cultural causou distorções na personalidade de parte dos povos africanos, em sua história, sistematicamente desprezada e suprimida, em seus valores religiosos e morais, tentou

ROLE OF AFRICAN CULTURE IN THE LIBERATION STRUGGLE AND AFRICAN UNITY

It is the duty of African States to answer total colonization with a total liberation struggle.

Unity of Africa is rooted first and foremost in History. Under the colonial domination, African countries found themselves in the same political, economic, social, and cultural situation. Cultural domination entailed the distortion of the personality of a part of the African peoples, their history, systematically disparaged and suppressed, their religious and moral values,

attempted to replace progressively and officially their language with that of the colonizer, thus rendering them powerless and stripping them of their *raison d'être*.

Consequently, African culture, though checked in its development at the level of the masses, was enshrined by its language, manners, songs, dances, beliefs etc.... But despite the underestimation it suffered, African culture has revealed itself to be a vital rampart for resisting colonial intrusion and has in this way stood the test of time alongside the African spirit.

Colonization favoured the formation of a cultural elite for assimilating and imbibing colonial culture, even sustaining it and often serving as guarantee. Thus, there was a serious and profound rift between the African elite and the African popular masses.

Only the adherence to the concepts of freedom, independence, and nationhood enabled the conflict to be placed in its real context. The dual culture lapsed with the advent of liberation movements, wars of independence, and firm and unshakeable opposition to colonial servitude.

Africa's struggle has provided both material and spiritual structures within which African culture can develop and thus prove the natural dialectical correlation between national liberation and culture.

For the African countries which won their freedom and for those that are in armed conflict with the colonial powers culture had been and will remain a weapon. In all cases, armed struggle for liberation was and is a pre-eminently cultural act.

The experience of liberation movements shows that the integration of the intellectuals into the masses gives a great authenticity to their work and vitalises African culture.

Both the winning of true independence and the armed struggles still in progress have permitted a cultural renaissance. The fight for freedom, in all its forms, has logically become the constant factor of cultural Africanity. Thus Africanity is a reality essentially deriving from men born of the same land and living in the same continent, bound to share the same destiny by the inevitable process of decolonization at all levels and complete liberation, notwithstanding regional or national specificities.

Because it is involved in the same struggle, because it is a prerequisite of national and continental liberation, in a word, because it is primary and final motive of man and because it alone is likely to constitute the first basis of re-

substituir progressiva e oficialmente suas línguas pelas línguas do colonizador, tornando-os, assim, impotentes e privando-os de sua razão de ser.

Conseqüentemente, a cultura africana, ainda que obstruída em seu desenvolvimento no nível das massas, foi protegida e reverenciada por sua língua, seus costumes, suas canções, suas danças, suas crenças etc. Apesar de subestimada, porém, a cultura africana se revelou um foco de resistência à intrusão colonial e, como tal, resistiu à passagem do tempo, assim como o espírito africano.

A colonização privilegiou a formação de uma elite cultural capaz de assimilar e beber da cultura colonial; chegou a sustentar essa elite e, muitas vezes, a servir-lhe de avalista. Assim, criou-se um abismo sério e profundo entre a elite africana e as massas populares.

Somente a adesão aos conceitos de liberdade, independência e nacionalidade possibilitou colocar o conflito em seu verdadeiro contexto. A cultura dualista expirou com o advento dos movimentos de libertação, das guerras de independência e da firme e inabalável oposição ao servilismo colonial.

A luta da África forneceu estruturas materiais e espirituais dentro das quais a cultura africana pôde se desenvolver e, assim, provar a correlação dialética natural entre libertação nacional e cultura.

Para os países africanos que conquistaram sua liberdade e para aqueles que ainda estão em conflito armado com as forças coloniais, a cultura foi e continuará sendo uma arma. Em todos os casos, a luta armada pela libertação foi e é, eminentemente, um ato cultural.

A experiência dos movimentos de libertação mostra que a integração dos intelectuais às massas confere grande autenticidade a seu trabalho e revigora a cultura africana.

Tanto a conquista da independência real quanto as lutas armadas que continuam geraram um renascimento cultural. A luta pela liberdade, em todas as suas formas, tornou-se, logicamente, o denominador comum da africanidade cultural. A africanidade é, portanto, uma realidade oriunda, essencialmente, de homens que nasceram na mesma terra e vivem no mesmo continente, fadados a compartilhar o mesmo destino, em função do inevitável processo de descolonização, em todos os níveis, e da completa libertação, independentemente das especificidades regionais ou nacionais.

Por estar envolvida na luta comum, por ser um pré-requisito da libertação nacional e continental, em uma palavra, por ser o motivo primordial e final do homem e por ser, provavelmente, aquilo que constituirá a primeira base de

sistance to threats hanging over Africa, Africanity goes beyond national and regional concerns.

Africa's present necessities require from artists and intellectuals a firm commitment to Africa's basic principles and its desire for freedom. Today's cultural act should be at the centre of today's striving for authenticity and for the development of African values.

The cultural policy of neo-colonialism calls for an objective and concrete critical analysis of our present cultural situation. Neo-colonialism, aware of the still negative aspects to this situation, has conceived a new well-concerted form of action which, although no longer violent, is no less ominous and dangerous, subtle and insidious as it is for the development and future culture of Africa.

Real dangers are menacing our culture as regards both the perpetration of alien norms, and that of mental prototypes of institutions and political life.

A cultural front should therefore take the place of the front of resistance, for culture remains the vital and essential force of the nation, the safeguard of our existence, and the ultimate resource of our combat.

Therefore only Africanity can bring about a resurrection and rebirth of an avant-garde African humanism, confronted by other cultures; it will take its place as part of universal humanism and continue from there. Our artists, authors and intellectuals must, if they are to be of service to Africa, find their inspiration in Africa.

Complete independence is thus the basic condition for the development of culture in the service of masses.

• • •

The Pan-African Cultural Manifesto was adopted by the extinct Organization of African Unity (1963–2002) during the symposium of the First Pan-African Cultural Festival, held in Algiers, July 21 through August 1, 1969. Version retrieved from *Cultural Policies in Africa: Compendium of Reference Documents*, ed. Máté Kóvács (Spanish Agency for International Development Cooperation [AECID]; Observatory of Cultural Policies in Africa [OCPA], 2009)

Page 108 Cover of a special edition of the weekly magazine *The Black Panther – Black Community News Service*, celebrating the group's participation at the Pan-African Culture Festival. Algiers, 1969

resistência às ameaças que pairam sobre a África, a africanidade vai além das preocupações nacionais e regionais.

As demandas atuais da África exigem que artistas e intelectuais se comprometam firmemente com os princípios básicos da África e com seu anseio de liberdade. O ato cultural de hoje deveria estar no centro da presente batalha pela autenticidade e pelo desenvolvimento dos valores africanos.

A política cultural do neocolonialismo requer uma análise crítica, objetiva e concreta de nossa situação cultural atual. O neocolonialismo, ciente dos aspectos ainda negativos desta situação, concebeu uma nova e bem orquestrada forma de ação que, se já não é violenta, não é menos ameaçadora e perigosa, sutil e insidiosa, para o desenvolvimento e para o futuro da cultura da África.

Perigos reais ameaçam nossa cultura, tanto na execução de normas estrangeiras como nos estereótipos mentais das instituições e da vida política.

Uma frente cultural deveria, portanto, tomar a posição na linha de frente da resistência, pois a cultura continua sendo a força vital e essencial da nação, a salvaguarda de nossa existência e nosso melhor recurso de combate.

Portanto, somente a africanidade pode trazer a ressurreição e o renascimento de um humanismo africano de vanguarda, confrontado por outras culturas; ele se incorporará a um humanismo universal e prosseguirá a partir daí. Nossos artistas, autores e intelectuais devem, se quiserem servir à África, encontrar sua inspiração na África.

A independência completa é, portanto, a condição básica para o desenvolvimento de uma cultura a serviço das massas.

...

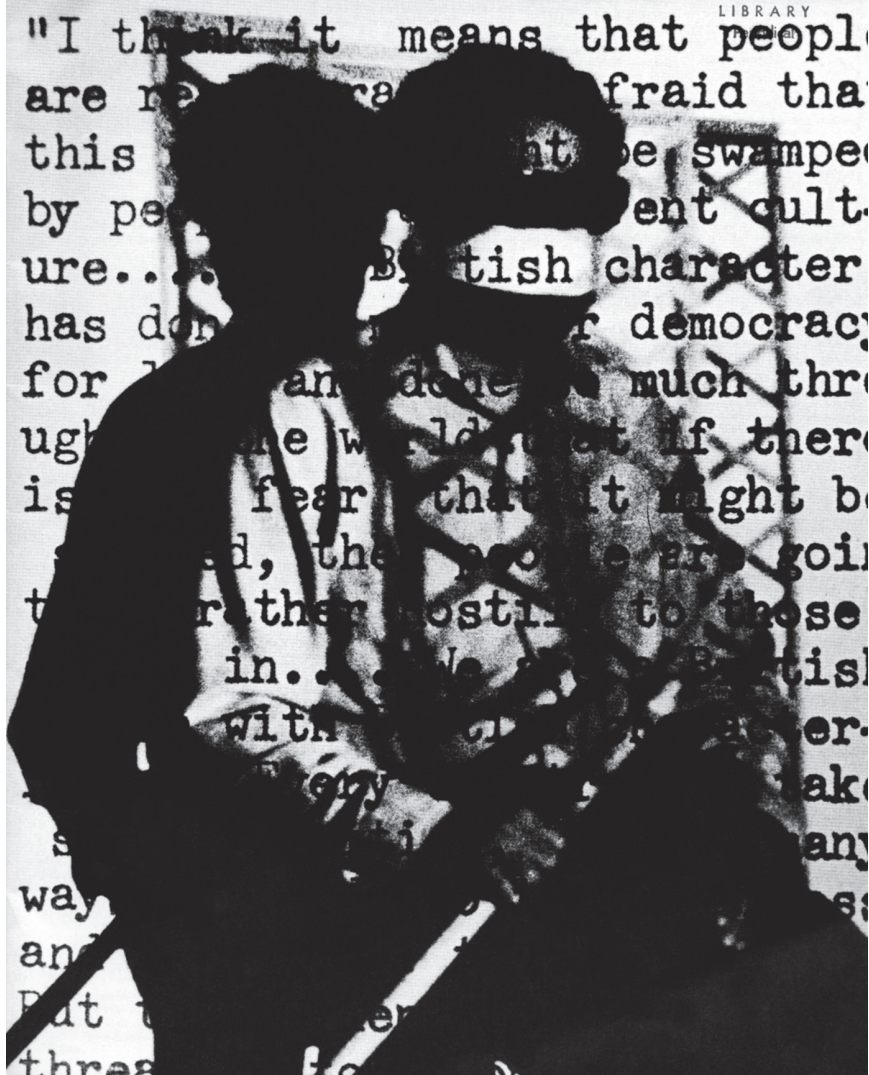
O Manifesto Cultural Pan-Africano foi adotado pela extinta Organização da Unidade Africana (1963-2002) durante o simpósio do Primeiro Festival Cultural Pan-Africano, realizado em Argel, de 21 de julho a 1 de agosto de 1969. Versão extraída de Kovács, Máté (org.). *Cultural Policies in Africa: Compendium of Reference Documents*. Agência Espanhola de Cooperação para o Desenvolvimento Internacional (AECID); Observatório de Políticas Culturais na África (OCPA), 2009

Tradução: **Alexandre Barbosa de Souza**

Pág. 108 Capa do semanário *The Black Panther – Black Community News Service*, em edição dedicada à participação do grupo no Festival Cultural Pan-Africano. Argel, 1969

BLACK PHOENIX

THIRD WORLD PERSPECTIVE ON CONTEMPORARY ART AND CULTURE No 2 SUMMER 1978 60p



Notas preliminares para
um manifesto NEGRO
Preliminary Notes for
a BLACK Manifesto
(1976)

Rasheed Araeen

...

O pré-requisito para as realizações autóctones da arte contemporânea no Terceiro Mundo é uma *confrontação* com as forças que causaram, primordialmente, seu subdesenvolvimento e que estão, hoje, obstruindo ativamente a regeneração pós-colonial. Não se pode esperar que a arte local floresça sob a sombra impositiva de uma cultura externa, e essa sombra não vai desaparecer até que a árvore do imperialismo seja desenraizada de nosso solo. Mas a dominação estrangeira não pode ser eliminada efetivamente enquanto houver, no Terceiro Mundo (e no Ocidente), um *sistema* que exija sua presença contínua, tanto física quanto mental.

...

The prerequisite for the indigenous developments of contemporary art in the Third World is a *confrontation* with those forces, which have, in the first place, caused its underdevelopment and are today actively obstructing its postcolonial regeneration. We cannot expect the indigenous art to flourish under the imposing shadow of an alien culture; and this shadow is not going to disappear until the tree of imperialism is uprooted from our soil. But foreign domination cannot be effectively got rid of as long as there exists a *system* in the Third World (and for that matter in the West as well) that demands its continual presence, physical as well as mental.

...

Our art must therefore be oriented towards anti-imperialist struggle. It does not necessarily mean that art should become a mechanistic instrument of ideological and political struggle. It should be part of the historical process in its own right, making its own contributions. That is, art must *also* wage struggle against domination and reactionary forces/ideas within its own sphere, without being discarded for political activity and without being separated from it. It is not a question of *political art* but an art which embraces the radical consciousness of its time. Those political activists, or ultra-leftists, who see art only as an instrument of political reality and its propaganda and keep on reminding us about the “uselessness” of art activity (as opposed to political activity), are only revealing their own philistinism, if not actually betraying a lack of understanding of the true function of art, as well as its limitations.

The real function of art, of course, is neither a mere expression of beauty/self, decoration, or entertainment (as is commonly understood), nor political propaganda. But this does not mean that art can be *apolitical* or *neutral*. In other words, art cannot but *reflect* an ideology, no matter how implicit it is—unless art can be emptied of all ideas and meanings, which is impossible. The so-called neutrality of art can only mask its sterility or an attitude that actually serves the interests of an ideology or a class.

Art cannot be, moreover, autonomous of culture. The myth of universal art, perpetrated by various art movements in the West in this century, must now be debunked. Behind this façade of universality lay the desire to impose Western values on the rest of the world. The fact is that the conditions under which Western art has been developing and flourishing are very different from those of the Third World. The art of the society whose material foundation is laid on the exploitation of other people cannot be at the same time an expression of exploited people. While the development of art of a dominant society derives its energies, its dynamism, from its power to expand beyond its own boundaries and impose its values on the people whom it thus dominates and exploits, the art of the dominated people cannot but reflect their own predicament—including their resistance to foreign culture.

The question of how to resist and confront domination, and the values/forms which perpetrate it, becomes central here. This would naturally require, on the one hand, a thorough and critical examination of the various aspects of Western civilization, its art and culture, and, on the other, devel-

...

Nossa arte necessita, portanto, se orientar para a luta anti-imperialista. Isso não significa, necessariamente, que a arte deva se tornar um instrumento mecanicista de luta ideológica e política. Ela deve ser parte de um processo histórico em si mesmo, com contribuições próprias. Isto é, a arte *também* deve combater as forças e ideias reacionárias e de dominação em sua própria esfera, sem ser abandonada como atividade política e nem apartada dela. Não se trata de uma questão de *arte política*, mas de uma arte que incorpore a consciência radical de seu tempo. Os ativistas de ultraesquerda, que veem a arte apenas como um instrumento para mudar a realidade política e fazer propaganda, e que sempre nos lembram da “inutilidade” da atividade artística (em oposição à atividade política), estão só revelando sua própria estreiteza, quando não traíndo uma incompreensão da verdadeira função da arte, assim como de suas limitações.

A verdadeira função da arte, é claro, não é a mera expressão da beleza ou do próprio artista, nem adereço ou entretenimento (como costuma ser compreendida), nem propaganda política. Mas isso não significa que a arte possa ser *apolítica* ou *neutra*. Em outras palavras, a arte não consegue deixar de *refletir* uma ideologia, por mais implícita que seja – a não ser que se esvazie de toda ideia e significado, o que é impossível. A chamada neutralidade da arte apenas mascara sua esterilidade ou uma atitude que, na verdade, serve aos interesses de uma ideologia ou de uma classe.

Além disso, a arte não pode ser independente da cultura. O mito da arte universal, perpetrado por diversos movimentos artísticos ocidentais neste século, precisa ser desmascarado. Por trás dessa fachada de universalidade, repousa o desejo de impor valores ocidentais ao resto do mundo. Na verdade, as condições sob as quais a arte ocidental vem se desenvolvendo e florescendo são muito diferentes daquelas do Terceiro Mundo. A arte de uma sociedade cuja sustentação material se baseia na exploração de outros povos não pode ser, simultaneamente, a expressão dos explorados. Se, por um lado, a prática artística de uma sociedade dominante extrai suas energias e seu dinamismo de seu poder de se expandir além das próprias fronteiras e impor seus valores sobre as pessoas que dominam e exploram, por outro, a arte dos dominados não pode senão refletir sua própria situação – incluindo sua resistência à cultura estrangeira.

Aqui, torna-se fundamental a questão de como repelir e confrontar a dominação, e os valores e modos que a perpetram. Naturalmente, isso demandaria, por um lado, um exame profundo e crítico dos vários aspectos da civilização ocidental, sua arte e cultura; e, por outro, desenvolvermos métodos e formas de

oping our own methods and forms of art/cultural activity which not only exposes the insidious aims of Western cultural penetration in the Third World but also confront it effectively.

This cannot be achieved, however, by ignoring 20th-century developments (in the West) and looking exclusively to our own past traditions for the solutions to contemporary problems. Nostalgic return to our past forms would be tantamount to an avoidance of the situation, which demands action against what is dominant and what is dominating us today. We must stay in the contemporary battlefield and fight for our liberation with all means available, the traditional as well as the modern technological. Cultural imperialism makes use of the most sophisticated technological means to dominate us. To confront this we would require not necessarily the same sophisticated technology but a similar *methodology* incorporating our own forms as well as of others, resulting in antitheses.

The rejection of modern knowledge, and its various forms, in favour of indigenous *traditions* is based on an ignorance or a misconception that attributes modern developments exclusively to Western history. It is important to remember that Afro/Asian peoples had actually developed considerable knowledge before it was taken over by the West at the beginning of this modern era about five/six centuries ago. Even during the colonial period when the Third World people were deliberately prevented from any *direct* participation in modern developments, they did contribute significantly to the historical process.

Modern knowledge now belongs to all humanity. But it does not mean that we, in the name of progress or modernism, must accept THE IMPOSITION OF WESTERN VALUES ON US or that we must concede to Western cultural hegemony in contemporary life. IT IS UP TO US, AND US ALONE, TO MAKE USE OF ALL AVAILABLE KNOWLEDGE IN OUR OWN CONTEMPORARY DEVELOPMENTS.

The knowledge gained from the period when our own developments were suppressed, and when the developments in the West assimilated our art and cultural traditions, could be very useful. It does not necessarily mean that we shall go through a process of learning how to paint or sculpt in Western styles, nor that our contemporary developments should be dependent on Western models. But it is important to be aware of the history of the culture which surrounds us today; and only then, by being in a position to separate its positive and negative aspects, can we accept or reject it....

atividade artística e cultural próprios, que não só exponham os objetivos insidiosos da penetração da cultura ocidental no Terceiro Mundo, mas também os confrontem de fato.

No entanto, isso não será alcançado se ignorarmos os avanços do século 20 (no Ocidente) e procurarmos apenas em nossas tradições do passado as soluções para os problemas contemporâneos. Um retorno nostálgico a formas do passado equivaleria a negar a situação atual, que demanda ação contra o que é dominante e o que nos domina, hoje. Devemos nos manter no campo de batalha contemporâneo e lutar por nossa libertação com todos os meios disponíveis, tanto os tradicionais quanto os modernos e tecnológicos. O imperialismo cultural faz uso dos meios tecnológicos mais sofisticados para nos dominar. Para confrontar essa situação, não precisamos, necessariamente, da mesma tecnologia sofisticada, mas de uma *metodologia* similar, que incorpore nossos próprios meios e outros, resultando em antíteses.

A rejeição do conhecimento moderno, em suas várias formas, em favor de *tradições* locais é baseada em uma ignorância ou no equívoco que atribui os avanços modernos exclusivamente à história ocidental. É importante lembrar que os povos afro-asiáticos produziram um considerável conhecimento, que foi absorvido pelo Ocidente no início da era moderna, há cerca de cinco ou seis séculos. Mesmo durante o período colonial, quando a população do Terceiro Mundo foi deliberadamente alijada de qualquer participação *direta* nas realizações modernas, ela de fato contribuiu, de modo significativo, para o processo histórico.

O saber moderno pertence hoje a toda a humanidade. Mas isso não significa que, em nome do progresso ou da modernidade, tenhamos que aceitar A IMPOSIÇÃO DE VALORES OCIDENTAIS ou que devamos nos render à hegemonia cultural ocidental na vida contemporânea. DEPENDE DE NÓS, E APENAS DE NÓS, FAZER USO DE TODO CONHECIMENTO DISPONÍVEL EM NOSSAS PRÓPRIAS REALIZAÇÕES CONTEMPORÂNEAS.

O conhecimento que adquirimos na época em que nosso desenvolvimento foi suprimido, e na qual o Ocidente assimilou nossa arte e nossas tradições culturais, pode ser muito útil. Isso não significa, necessariamente, que devamos nos engajar num processo de aprender como pintar ou esculpir nos estilos ocidentais, nem que nossas realizações contemporâneas devam se pautar por modelos ocidentais. Mas é importante conhecer a história da cultura que nos cerca hoje e, só então, estando numa posição de discernir seus aspectos positivos e negativos, aceitá-la ou rejeitá-la. [...]

What is important now is not WHAT WE WERE IN THE PAST, but WHAT WE ARE TODAY. Whether we live in our own countries of origin or in the West, neither a mechanistic revival of our traditional forms nor a trailing behind on the paths formed by the so-called historical styles of Western art can offer us a positive direction. While rejecting both these options, but still finding ourselves surrounded and dominated by the forces which either demand our return to “ethnic” traditions or make us accept the hegemony of Western developments, WE HAVE NO CHOICE BUT TO OPPOSE THEM BOTH; AND OUT OF THIS CONFRONTATION WILL EMERGE NEW FORMS THAT TRULY REFLECT OUR PARTICULARITY IN THE WORLD TODAY.

• • •

Rasheed Araeen [Pakistan, 1935] is an artist. He is the founder of *Black Phoenix* (1978) and *Third Text* (1987) journals. *Black Manifesto* was originally published in *Black Phoenix* 1, London, January 1978.

Page 114 Cover of the second issue of *Black Phoenix Magazine*, created and edited by the artist Rasheed Araeen. 1978

O que importa agora não é O QUE ÉRAMOS NO PASSADO, mas O QUE SOMOS HOJE. Estejamos hoje vivendo em nossos países de origem ou no Ocidente, nem o renascimento mecânico de nossos meios tradicionais, nem a adoção das tendências criadas pelos chamados estilos históricos da arte ocidental podem nos oferecer uma direção positiva. Ao rejeitar as duas opções, mas ainda cercados e dominados por forças que exigem o retorno a nossas tradições “étnicas” ou que nos levam a aceitar a hegemonia das realizações ocidentais, NÃO TEMOS OPÇÃO SENÃO NOS OPORMOS A AMBAS; E, DESSE CONFRONTO, VÃO SURGIR NOVAS FORMAS QUE REFLETEM VERDADEIRAMENTE NOSSA PARTICULARIDADE NO MUNDO DE HOJE.

• • •

Rasheed Araeen [Paquistão, 1935] é artista. Fundou as revistas *Black Phoenix* (1978) e *Third Text* (1987). O *Manifesto Negro* foi originalmente publicado na primeira edição da *Black Phoenix*, Londres, janeiro de 1978.

Tradução: **Marcio Ferrari**

Pág. 114 Capa do segundo número da *Revista Black Phoenix*, criada e editada pelo artista Rasheed Araeen. 1978

Declaração fundadora Founding Declaration (2008)

Rede Conceitualismos do Sul (RCSul) **Southern Conceptualisms Network/** **Red Conceptualismos del Sur (RCSur)**

Desde sua fundação, em 2007, a Rede Conceitualismos do Sul cresceu informalmente por meio de cumplicidade, afetos, solidariedades e confiança mútua entre seus membros. Baseada no potencial de seus nexos internos e externos, a Rede Conceitualismos do Sul declara, neste ato, sua intenção de desenvolver mecanismos organizacionais, econômicos, técnicos e políticos mais articulados.

Com este documento fundador, a Rede Conceitualismos do Sul declara o seguinte:

- a Rede Conceitualismos do Sul é concebida como uma plataforma internacional para realizações, pensamento e tomadas de posição coletivos;

Since its foundation in 2007, the Southern Conceptualisms Network has grown informally through the complicity, affects, solidarities, and mutual trust of its members. Drawing on the potential of its internal and external nexus, the Southern Conceptualisms Network hereby asserts its intention to develop more articulated organizational, economic, technical, and political mechanisms.

With this founding document, the Southern Conceptualisms Network declares the following:

- the Southern Conceptualisms Network is conceived as an international platform for collective undertakings, thinking, and political positioning;

- the Southern Conceptualisms Network holds that research, generating archives, and experimenting with the reactivation of the memory of experience are political, and not merely academic or professional, practices;
- the Southern Conceptualisms Network considers that the politics of the constitution, circulation, and acquisition of archives must coincide not only with an acknowledgement of the aftermath of colonialism, but also with an acknowledgement of the ongoing presence of coloniality in contemporary Latin America;
- the name Southern Conceptualisms Network has been adopted on the basis of the following three provisions:
 - The tactical use of the terms “conceptualisms” and “conceptual practices.” The Southern Conceptualisms Network recognizes that, over the past twenty years, these terms have been used to engage in the historiographical, theory-based, and critical task of de-hierarchization, indictment, and decentering of the canonical narratives around “conceptual art,” understanding it not as a specific, delimited art movement, but rather as a different way of practicing art and understanding its social function.
 - The strategic use of the term “south.” It is used for the purpose of intervening in the geopolitical segmentations of a territory, Latin America, within the current hemispheric conjuncture. The geopolitical condition of the “south” is not used as a metonymy for the geography of Latin America, but as a discursive tool for dismantling the “centrality” and reversing the epistemic “marginality” upon which global “conceptualisms” have been historicized. Through the strategic and geopolitical use of the term “south,” we intend to ensure that the Latin American stance is informed not by a reclamation of some regional cultural identity, but, rather, that it allows the revision of the strict dichotomies that divide center and periphery, canon and counter-canon, First and Third Worlds, Western and non-Western.
 - The flexible use of the temporal demarcations to be employed. The 1960s and ’70s are not definitive chronological landmarks for the Network; nor are they fixed historiographical circumscriptions; rather, they represent the temporal and conceptual nucleus within which the problematics of the Network’s research unfold.

- a Rede Conceitualismos do Sul sustenta que a pesquisa, a geração de arquivos e as experiências de reativação da memória são práticas políticas, e não meramente acadêmicas ou profissionais;
- a Rede Conceitualismos do Sul considera que a política de constituição, circulação e aquisição de arquivos deve coincidir com um reconhecimento não só das consequências do colonialismo, mas também da presença continuada do colonialismo na América Latina contemporânea;
- o nome Rede Conceitualismos do Sul foi adotado com base nos três pressupostos seguintes:
 - O uso tático dos termos “conceitualismos” e “práticas conceituais”. A Rede Conceitualismos do Sul reconhece que, nos últimos vinte anos, esses termos foram usados para empreender a tarefa crítica, historiográfica e teoricamente sustentada de “desierarquizar”, impugnar e descentralizar as narrativas canônicas em torno da “arte conceitual”, compreendendo-a não como um movimento artístico específico e delimitado, mas sim como um modo diferente de praticar a arte e entender sua função social.
 - O uso estratégico do termo “sul”. Ele é utilizado com o propósito de intervir nas segmentações geopolíticas de um território, a América Latina, dentro da conjuntura atual do hemisfério. A condição geopolítica do “sul” não é utilizada como metonímia para a geografia da América Latina, mas como uma ferramenta discursiva para dismantelar a “centralidade” e reverter a “marginalidade” epistêmica sobre as quais os “conceitualismos” globais foram historiados. Por meio do uso estratégico e geopolítico do termo “sul”, pretendemos garantir que a tomada de posição da América Latina não suponha a reivindicação de alguma identidade cultural regional, mas, em vez disso, que permita a revisão de dicotomias estritas entre centro e periferia, cânone e contracânone, Primeiro e Terceiro Mundos, ocidental e não ocidental.
 - O uso flexível das demarcações temporais a serem empregadas. Os anos 1960 e 1970 não são marcos cronológicos definitivos para a Rede; tampouco são circunscrições historiográficas fixas; na verdade, representam o núcleo temporal e conceitual dentro do qual se desdobra a problemática que envolve as pesquisas da Rede.

GENERAL OBJECTIVES

Through this Founding Declaration, the Southern Conceptualisms Network asserts the priority of the following general objectives:

- To undertake research, promote archival policies, and carry out experiments on the reactivation of the memory of the “conceptual” practices that developed in Latin America in the 1960s and ’70s.
- To develop the technical, political, economic, and institutional tools necessary to champion and articulate, in a networked manner, new research initiatives and focuses.
- To collectively consider and promote a disruptive politics of exhibition, institutionalization, materialization, evaluation, circulation, promotion, acquisition, and heritage of archives related to “conceptual” practices in Latin America.
- To promote a set of ethical proposals (different from those dominant in the market economy) and to foster alternative political frameworks capable of influencing decision-making and international public and cultural policy-making with respect to the new forms of material, economic, artistic, and symbolic plunder of Latin America.
- To build spaces for the exchange, discussion, and political intervention of research initiatives developed by members of the Network; and to generate, through these spaces, complementary or conflicting synergies with previously established academic and institutional spheres.

This declaration was written by the first members of the Southern Conceptualisms Network in 2008 and is signed by all the members in the present. RCSur (redcsur.net) is a platform for thought, discussion, and position-taking. This collective initiative brings together a set of researchers and artists scattered around various parts of Latin America and Europe, and proposes to establish itself as a platform for common thought and action dealing with contemporary relations between art and politics. Over the last years, the RCSur has been involved in a long-term reflection on uses and politics of archives, working on the organization and constitution of some of the most important artists archives in South America.

English version: **Stephen Wright**

OBJETIVOS GERAIS

Por meio desta Declaração Fundadora, a Rede Conceitualismos do Sul afirma a prioridade dos seguintes objetivos gerais:

- Empreender pesquisas, promover políticas de arquivamento e realizar experiências em torno da reativação da memória das práticas “conceituais” que se desenvolveram na América Latina nos anos 1960 e 1970.
- Desenvolver as ferramentas técnicas, políticas, econômicas e institucionais necessárias para defender e articular em rede novas iniciativas e focos de pesquisa.
- Pensar e promover coletivamente uma política disruptiva de exibição, institucionalização, materialização, avaliação, circulação, promoção, aquisição e patrimonialização de arquivos relacionados a práticas “conceituais” na América Latina.
- Promover um conjunto de propostas éticas (diferentes das que imperam na economia de mercado) bem como marcos políticos alternativos que influam nas tomadas de decisões e na efetivação de políticas públicas e culturais internacionais relacionadas às novas formas de espoliação material, econômica, artística e simbólica da América Latina.
- Construir espaços para a troca, discussão e intervenção política de iniciativas de pesquisa desenvolvidas por membros da Rede e gerar, por meio desses espaços, sinergias complementares ou contraditórias em relação a esferas institucionais e acadêmicas previamente estabelecidas.

Esta declaração foi escrita pelos primeiros membros da Rede Conceitualismos do Sul, em 2008, e é assinada por todos os membros atuais. A RCSul (redcsul.net) é uma plataforma de pensamento, discussão e tomada de posição. Iniciativa coletiva, reúne um conjunto de pesquisadores e artistas espalhados por várias regiões da América Latina e da Europa, e propõe estabelecer-se como plataforma para reflexões e ações compartilhadas que lidem com as relações contemporâneas entre arte e política. Nos últimos anos, a RCSul se envolveu em uma reflexão de longo prazo sobre os usos e as políticas do arquivo, trabalhando na organização e na constituição de alguns dos mais importantes acervos de artistas da América do Sul.

Tradução: **Marcio Ferrari**

◆王彡田𠃉𠃉<H王 ◆王
 〃⊙𠃉◆𠃉彡
 𠃉⊙+𠃉彡 彡⊙〃𠃉王
 𠃉◆王𠃉+ 𠃉◆𠃉◆王
 <⊥+⊥𠃉𠃉⊥ 𠃉⊙
 𠃉⊙𠃉◆王彡+王 ◆⊙
 〃𠃉𠃉彡 𠃉⊥
 𠃉彡 〃 𠃉王𠃉𠃉 𠃉 彡 ◆⊙
 彡⊥⊥ 𠃉⊙彡 ⊥ 𠃉田 𠃉+王彡
 ◆⊙ 𠃉⊥⊙〃𠃉⊥
 王𠃉田𠃉𠃉 𠃉 𠃉◆𠃉
 𠃉 𠃉⊥⊥ 𠃉王+𠃉
 王 𠃉⊥王𠃉+𠃉
 ⊙ ⊥⊥王 ⊙彡 REGIONALISMOS
 E DESCENTRAMENTOS
 𠃉𠃉彡彡𠃉𠃉⊙𠃉+王彡
 𠃉王𠃉𠃉王彡王𠃉+𠃉田
 H⊙ 𠃉王

Desmanche de bordas
Notas sobre identidade
cultural no Nordeste do Brasil
Dismantling Borders
Notes on Cultural Identity
in the Brazilian Northeast
(2000)

Moacir dos Anjos

A INVENÇÃO DO NORDESTE

Embora possa por vezes parecer eterna ou natural aos brasileiros, a ideia de Nordeste é de pouco mais de um século, sua origem remontando à reação política ao desmantelamento das economias do açúcar e do algodão, e à busca de uma solução para a crise enfrentada conjuntamente pelas províncias brasileiras que delas dependiam. É somente nesse momento que começa a ruir a percepção provincial então vigente, e que se elabora um discurso regionalista e nordestino, o qual se define e se afirma não só em oposição ao seu “outro” mais próximo – o “Sul” cafeeiro –, mas também em relação a um passado de suposto

THE INVENTION OF THE NORTHEAST

Though it may seem natural and eternal to many Brazilians, the idea of the Northeast is only a little over a century old, rooted in the political reaction to the dismantling of the sugarcane and cotton economies, and the search for a solution to the crisis facing the northern Brazilian states orphaned by their demise. It was only then that the prevailing provincial perception began to crack, and a regionalist and northeastern discourse began to arise that defined itself not only in opposition to its closest “other”—the coffee-growing “South”—but also in relation to a supposedly harmonious and prosperous past (Penna

1992; Albuquerque Jr. 1999). It was through this discourse and the official policies it fuelled that the space we now call the Northeast took form, along with the cultural identity that symbolically legitimizes and represents it.

MYTHS, LANDSCAPES, AND MEMORIES

The crystallization of this idea-region took place in the first half of the 20th century. Through essayists, novelists, musicians, and painters, the inhabitants of that space came together to found, upon Portuguese, African, Dutch, and indigenous influences, a heritage of myths, landscapes, and memories they could call their own. Through the selective rescue of what was believed to set the region apart, this varied cultural output simultaneously invented and conformed to the codes of symbolic understanding of a community, acquiring an undeniably regional character that saw the Northeast recognize itself and present itself as *Northeastern*. Though physically disperse and distinct in almost every way, the inhabitants of the region's farthest-flung corners created a shared symbolic space within which they gradually came to see themselves as belonging to one and the same community.¹

AN EXAMPLE

One exemplary moment in this process of identity building was the book *Livro do Nordeste* [Book of the Northeast], organized by Gilberto Freyre in 1925. Beyond merely mapping and demarcating the specifically northeastern under a number of thematic areas, the book's express purpose was to establish the region as the cradle of the Brazilian nationality (Freyre 1979). The Northeastern identity was therefore predicated not only on what distinguished it from the rest of the country, but also on its role as the self-appointed guardian of the cultural roots and traditions of the nation. It is with this backlight that we can understand the 1920s clash between Northeastern regionalism and the modernism of São Paulo, with Freyre accusing the latter of attempting to Europeanize Brazilian culture, and the former of trying to pass itself off as a haven where the nation's "soul" and "reminiscences" could take refuge from a "foisted" modern-

¹ For more on the concept of "imagined communities," see Benedict Anderson, *Imagined Communities* (London: Verso, 1991).

bem-estar e harmonia (PENNA, 1992; ALBUQUERQUE JR., 1999). É através desse discurso e das ações oficiais dele derivadas que se demarca o espaço do que é Nordeste e se conforma uma identidade cultural nordestina, a qual legítima e representa, simbolicamente, aquele espaço.

MITOS, PAISAGENS E MEMÓRIAS

A cristalização desta ideia de região se processa na primeira metade do século 20. Através de ensaístas, romancistas, músicos e pintores, os habitantes daquele espaço descobrem e articulam, a partir de influências portuguesas, africanas, holandesas e indígenas, um legado de mitos, paisagens e memórias que lhes seria específico e próprio. Por meio do resgate seletivo do que individualizaria aquele espaço, essa variada produção cultural inventa os códigos de compreensão simbólica de uma comunidade e simultaneamente a eles se conforma, adquirindo um inequívoco caráter regional e fazendo com que o Nordeste se perceba e se apresente como *nordestino*. Ainda que fisicamente dispersos e distintos em quase tudo, os habitantes dos seus mais distantes recantos constroem um lugar simbólico comum e passam, gradualmente, a se imaginar como pertencentes a uma comunidade única¹.

UM EXEMPLO

Momento exemplar desse processo de construção identitária é o *Livro do Nordeste*, organizado por Gilberto Freyre em 1925. Seu objetivo declarado, contudo, não era o de apenas mapear e demarcar, em diversas áreas temáticas, o especificamente nordestino; era também o de fixar a região como berço da nacionalidade brasileira (FREYRE, 1979). A identidade nordestina se conformaria, portanto, não apenas por diferenciação ao que seria próprio das demais regiões do país, mas também como guardião das raízes e tradições culturais da nação. É nesse contexto que se faz inteligível o embate, ainda nos anos 1920, entre o regionalismo nordestino e o modernismo paulista, no qual o segundo é acusado por Freyre de propor a europeização da cultura brasileira, e o primeiro se busca fazer notar como refúgio da “alma” e das “reminiscências” do país, ameaçadas que estariam por um conceito

¹ Sobre o conceito de “comunidades imaginadas”, ver Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1991.

ization (Azevedo 1996; Dimas 1996). In fact, both expressed different visions of what Brazil was and held up seductive mirrors to the nation, claiming authorship over the symbolic architecture that set it apart from all others.

PRODUCING TRADITION

If the modernists drew upon the real and symbolic power of the nation's nascent industry to extend their vision of Brazil to the whole country, the regionalist proposal did not give up without a fight. Its imagetic power and telluric force enabled it to impose its mindset on the lion's share of Northeastern Brazilian cultural output for decades to come, endowing it with a strong sense of place within a broader world, on equal footing with, and voluntarily other to, everything that went on beyond the scope of its nearest and dearest references. And intimately linked with this regionalist identity was the concept of the traditionalism, which expresses an impermeability to information that violates or questions images and ideas established before the age of memory; images and ideas that are confirmed and communicated across generations.²

...

FEAR OF HOMOGENIZATION

As in many other regions that prize the originality and integrity of their cultural tradition, it is hardly surprising that the process of cultural globalization has triggered a conservative and protectionist backlash in Brazil's Northeast, fearful that an influx of cultural goods might undermine the sense of community so prevalent among northeasterners. Inherent in this concern is the understanding of this process as a homogenization of local cultures under the unifying mantle of an extraneous cultural standard, one supposedly dominant and internationalized. Otherwise put, it associates the process with the gradual replacement of the core values of northeastern identity by others pertaining to a cultural tradition considered alien to the region's cultural roots. By evoking the "modernist" ghosts of the past, this interpretation ends up sliding into a simplistic and "universalizing" conception of the globalization process, obscuring its critical and demystifying character.

² On the concept of "cultural traditionalism," see Teixeira Coelho, *Dicionário crítico de política cultural* (São Paulo: Iluminuras, 1997).

“apressado” de modernização (AZEVEDO, 1996; DIMAS, 1996). Ambos, de fato, expressavam visões distintas do que seria e distinguia, então, o Brasil; oferecendo sedutores espelhos aos habitantes do país, disputavam a autoria da arquitetura simbólica com que aqueles se diferenciavam do que lhes era estrangeiro.

PRODUZINDO TRADIÇÃO

Se os modernistas estenderam e emprestaram, apoiados na força real e simbólica da nascente indústria, seu próprio olhar a todo o Brasil, a proposta regionalista não foi por isso esquecida. Por sua força imagética e apelo telúrico, este ideário informou, por muitas décadas, a maior parte da produção cultural do Nordeste brasileiro, dotando-a de forte sentimento de localização no mundo, de identidade entre pares e de alheamento voluntário a tudo que passasse ao largo de suas referências mais caras e próximas. E a essa forma identitária regionalista está intimamente associado o conceito de tradicionalismo, o qual expressa impermeabilidade a informações que violem ou questionem imagens e ideias estabelecidas antes do tempo da memória; imagens e ideias que são confirmadas e comunicadas de uma a outra geração².

...

O TEMOR À HOMOGENEIZAÇÃO

Não causa estranheza que o processo de globalização cultural tenha despertado, no Nordeste do Brasil – como em tantas outras regiões ciosas do caráter original e íntegro de sua tradição cultural –, reações conservadoras e protecionistas, temerosas de que o grande influxo de bens culturais minasse a ideia, largamente partilhada pelos nordestinos, de pertencimento a uma comunidade. Implícita neste receio está a identificação desse processo com a homogeneização de culturas locais sob o manto unificador de um outro padrão cultural, supostamente dominante e internacionalizado; em termos mais específicos, há a associação daquele processo à gradual substituição de valores centrais da identidade nordestina por outros próprios a uma tradição cultural considerada estranha às raízes da região. Ao evocar os mesmos fantasmas “modernistas” combatidos no passado, esta interpretação termina, contudo, por escorar-se em uma concepção simplista e “universalizante” do processo de globalização, obscurecendo seu caráter crítico e desmitificador.

² Sobre o conceito de “tradicionalismo cultural”, ver Coelho, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.





NEITHER ONE NOR THE OTHER

Despite the forebodings, contact and collisions between distinct discourses and images of the world have tended to generate responses that affirm or reconstruct identities and cause a generalized fascination for difference. The most paradoxical result of intensifying global information flows has precisely been the thwarting of any expected cultural homogenization and the debunking of the notion, implicit to the modernist mindset, of a cultural hierarchy. On the contrary, what the process seems to have done is familiarize the world with a complex and diversified cultural environment reflected in an expanded map of symbolic production and circulation....

AND YET, BACK TO THE SAME OLD STORY

A risk and a problem. The risk is that interest in cultural difference might end up being reduced to nothing more than an attraction to the exotic, emptied of what is most fertile in the encounter between different ways of life: the abandonment to the arrogant prerogative of the “hubs,” the self-ordained prescribers of symbolic representations for those on the “fringe” (Richard 2004). It is important that the producers of culture in “peripheral” regions avoid falling into this trap and being devoured by this “other,” which they can do by insisting on equal standing for the different and by assuming the syncretic, tense, and transnational nature of their cultures, staunchly irreducible to either an idealized past or the acritical models of modernity. The problem, in turn, lies in the asymmetry of globalized information flows, which are far more voluminous as they run from the “hubs” toward the “periphery” than vice versa, and in the structure of the communications networks that make cultural exchange possible, as these tend to be more radial, from the “hubs,” than transversal, running through “peripheral” spaces. It is therefore essential that we devise mediums that not only invert the hegemonic irradiation of symbolic output, but which bulk up the communications between “peripheral” regions, spreading a web over “dead zones” (Mosquera 1994).

IMPRESSIVE MUD SCULPTURES

Considering the Northeastern identity from this perspective entails reflecting on the specific forms of integrating with/reacting to the process of

NEM UMA COISA NEM OUTRA

Apesar dos temores apregoados, o contato e a colisão entre discursos e imagens diversos sobre o mundo têm gerado respostas de afirmação ou reconstrução identitária e desenvolvido um generalizado fascínio pela diferença. O resultado mais paradoxal da intensificação dos fluxos mundiais de informação tem sido, de fato, o de frustrar expectativas de homogeneização de culturas e de fraturar a noção, implícita no ideário modernista, de hierarquia entre elas; familiariza o mundo, ao contrário, com um ambiente cultural complexo e diversificado, instituidor de uma nova e ampliada cartografia da produção e circulação simbólicas. [...]

NÃ, CONTUDO, A MESMA VELHA HISTÓRIA

Um risco e um problema. O primeiro se refere à possibilidade de que o interesse pela diferença cultural seja reduzido meramente a uma atração pelo exótico, esvaziando o que de mais profícuo pode haver no confronto entre distintas formas de vida: o abandono da arrogante prerrogativa, até então detida pelas regiões “centrais”, de estabelecer modelos de representação simbólica para aqueles situados à sua “margem” (RICHARD, 2004). Cabe aos produtores de bens culturais das regiões “periféricas” evitar ser desse modo apreendidos e consumidos pelo olhar do “outro”, impondo-lhe a igualdade dos diferentes e assumindo a natureza sincrética, tensa e transacional de suas culturas, irredutível tanto a um passado idealizado quanto a modelos acrílicos de modernidade. O problema, por sua vez, diz respeito às assimetrias dos fluxos de informação mundializados – mais volumosos no sentido regiões “centrais”/regiões “periféricas” do que no sentido oposto – e na própria forma de entrelaçamento da rede de comunicações que torna possíveis as trocas culturais, baseada mais em relações radiais a partir dos “centros” do que transversalmente entre espaços da “periferia”. É necessário, portanto, criar meios não apenas para inverter o sentido hegemônico em que se difundem as produções simbólicas do mundo, mas também para adensar a rede de comunicações entre regiões “periféricas”, desta forma conectando “zonas de silêncio” (MOSQUERA, 1994).

IMPRESSIONANTES ESCULTURAS DE LAMA

Pensar a identidade nordestina neste contexto requer, portanto, considerar as formas específicas de integração/reação ao processo de globalização

cultural globalization developed by those producing symbolic goods in the Brazilian Northeast. After all, it is their responsibility to problematize and recreate systems of representation that no longer translate the modes of life shared by the community to which they belong. Perhaps the most mature idea of what constitutes the Northeastern cultural identity in the contemporary world has come from the music of Pernambuco, especially the *mangue* [mangrove] beat movement. The fact that the fertility of Recife's tidal shores resides in the incessant exchange of organic material between the freshwater of the rivers and the saltwater of the sea made the city's mangroves an ideal metaphor for the need to intensify cultural exchange between the most varied traditions of life. Cultural isolation, like the plugging of estuaries, just stanches the difference from which the region's towns and mangroves draw their sustenance. With the image of "a satellite dish stuck in the mud," Chico Science, Fred 04, and others issued their own articulate response to those who saw no alternatives between acritical canonization and the folklorization of Northeastern rhythms as originally formulated, and the likewise acritical adoption of musical genres created in other traditions. By "injecting a little extra energy into the mud," they showed that it was indeed possible to connect the fertile tidal shore "with the global network for the circulation of pop concepts," thus giving the city's cultural diversity new animus and form (Science; Zero Quatro 1995). Rather than cause the death of Pernambuco's musical traditions, the *mangue* movement turned them into contemporaries of those currently leading the local art scene.... The *mangue* movement's strategy is not just a response to music or destined solely toward cultural renewal in Pernambuco, but is, first and foremost, a universal bearing on creation. The *mangue* is everywhere and anywhere; it is a perspective from which to build and rebuild bridges—of mud or gigabytes—to other places.

SHIFTS BETWEEN SPACES AND TIMES

Through iconographies, memories, materials, and procedures rooted in their experiences (real and imagined) of the Northeast, Northeastern Brazilian artists—whether resident there or not—have also been devising their own ways of dealing with the blurring of the arbitrary limits of systems of symbolic representation, creating discourses that shift back and forth between the various spaces and times of contemporary life. Through their work, the regional-

cultural elaboradas pelos que produzem bens simbólicos no Nordeste do Brasil; é deles a responsabilidade de problematizar e recriar sistemas de representação que não mais conseguem traduzir modos de vida compartilhados pela comunidade da qual fazem parte. Talvez a ideia mais madura do que seria a identidade cultural nordestina na contemporaneidade tenha vindo da música pernambucana, principalmente dos artistas ligados ao movimento *mangue beat*. Foi por sua fertilidade estar associada à troca incessante de matéria orgânica entre o doce e o sal das águas do rio e do mar que os manguezais do Recife foram tornados metáfora da necessidade de intensificar trocas culturais entre as mais diversas tradições de vida; o isolamento cultural, assim como o aterro dos estuários dos rios, só bloqueia a permuta de diferenças de que se alimentam os que vivem em cidades e mangues. Com a imagem de “uma antena parabólica enfiada na lama”, Chico Science, Fred 04 e outros ofereceram sua articulada resposta àqueles que não viam alternativas entre a canonização acrítica e folclorizada dos ritmos nordestinos, nos modos em que foram originalmente formulados, e a adoção, também acrítica, de ritmos e formas musicais criados em outras tradições. Através da injeção de “um pouco de energia na lama”, mostraram ser possível conectar o universo fértil dos manguezais “com a rede mundial de circulação de conceitos pop”, dando, com isso, ânimo e corpo novo à diversidade cultural da cidade (SCIENCE; ZERO QUATRO, 1995). Em vez de causar a morte das tradições musicais de Pernambuco, o movimento mangue tornou-as contemporâneas dos que se ocupam da criação artística local. [...] A estratégia do movimento mangue não é, contudo, uma proposta apenas para a música ou destinada somente à renovação cultural de Pernambuco, sendo antes uma postura universal de criação. O mangue é qualquer parte, é um ponto de vista de onde se fazem e desfazem, com lama e computadores, pontes com outras partes.

PASSAGENS ENTRE ESPAÇOS E TEMPOS

A partir de iconografias, memórias, materiais e procedimentos fincados nas suas experiências reais e imaginadas de Nordeste, artistas plásticos nordestinos – residentes ou não em suas terras nativas – também têm esboçado maneiras próprias de lidar com o sombreamento dos limites arbitrários de sistemas de representação simbólica, criando discursos que continuamente trafegam entre os vários espaços e tempos em que são instados a viver na contemporaneidade. Através de suas obras, a cultura regionalista se amolece e se redefine

ist culture melts down just enough to reshape as the set of individual ways of addressing conflicts and negotiations between the various symbolic places it interconnects. This way, the region gradually ceases to be a “closed” territory, though without that meaning that its artists reject their daily surroundings in order to subscribe to codes created elsewhere.³ ...

NORTHEASTS

Obviously, the work of these artists does not offer a perfectly formed symbolic representation of what the Northeast is today, which would, in itself, imply proposing a rigid alternative identity for a multiple space under constant construction. However, what it does do is lend visibility to aesthetic proposals that bear the mark of their home territory without being anchored to it, which enables them to be in constant transit, shuttling back and forth between other places and times. What we have here are works that—in their own ways—turn the Northeast into a moving territory immersed in a temporality that stretches and contracts. These are critical works that dismantle the idea of region as something immutable and which redraw its borders as interfaces of exchange. Works, in other words, that continually reinvent forms of expression and of life, which seem to insist that there is not *one* Northeast, but many.

Moacir dos Anjos [Brazil, 1963] is a researcher and curator of contemporary art at Fundação Joaquim Nabuco in Recife. He is an associate professor in the Master of Arts program at the Federal University of Ceará, in Fortaleza. “Desmanche de bordas” was originally published in *ArteLatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*, organized by Heloisa Buarque de Hollanda and Beatriz Resende (Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2000).

English version: **Anthony Doyle**

³ On the concepts of open and closed regions, see Marta Traba, *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950–1970* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977).

Pages 136-137 Ambient art project presented at the 1974 Bienal de São Paulo, by Etsedron, a group of artists who used an anagram of the word *Nordeste* (Northeast) as their name

como o conjunto de modos individuais de enunciar embates e negociações entre lugares simbólicos diversos que se comunicam e se tocam. A região deixa gradualmente de ser um território “fechado” sem que isso implique que seus artistas recusem o cotidiano habitado em favor de uma afiliação a códigos criados em outros espaços³. [...]

NORDESTES

Os trabalhos desses artistas não oferecem, evidentemente, uma representação simbólica perfeitamente delineada do que é hoje o Nordeste, o que equivaleria a propor uma alternativa identitária rígida para um espaço múltiplo e em construção permanente. Dão visibilidade, entretanto, a proposições estéticas que, embora marcadas pelo que é presente nos locais de onde se enunciam, terminam por destes desprender-se e, em trânsito constante, alcançar ainda outros lugares e momentos. São trabalhos que, cada qual a seu modo, fazem do Nordeste um território movente imerso numa temporalidade que se contrai e distende. São trabalhos críticos que desmontam a ideia de região como algo imutável e que reconstróem suas fronteiras como espaços de trocas. São trabalhos que, ao constantemente reinventar formas de expressão e de vida, parecem afirmar que não há somente *um* Nordeste, mas muitos.

Moacir dos Anjos [Brasil, 1963] é pesquisador e curador de arte contemporânea da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, e professor-colaborador do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza. “Desmanche de bordas” foi publicado originalmente em *Arte-latina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda e Beatriz Resende (Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2000).

³ Sobre os conceitos de região aberta e região fechada, ver Traba, Marta. *Dois décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950-1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Págs. 136-137 Projeto de arte ambiental apresentado pelo coletivo Etsedron, cujo nome é um anagrama de Nordeste, na Bienal Nacional de 1974, em São Paulo

As bienais do Sul nos
limites do global
Biennials of the South on
the Edges of the Global
(2013)

Anthony Gardner e/and Charles Green

Um século depois de sua primeira encarnação em Veneza, em 1895, as bienais finalmente emergem como eventos cruciais para a história da arte. Do amplo espectro de antologias que elegem a “bienalogia” como tema de pesquisa às monografias sobre bienais específicas (Veneza, Istambul, São Paulo, Dacar), ou mesmo edições de bienais (como a 3ª Bienal de Havana, em 1989), as estantes de livros vão cedendo sob o peso de um novo foco nos discursos da arte. São florescimentos ainda incipientes dos “estudos de bienais”, parte do crescente mercado de história das exposições e das curadorias que estão revigorando o desenvolvimento da disciplina em todo o mundo¹.

A century after their first incarnation in Venice in 1895, biennials are finally emerging as crucial to art history. From the broad sweep of anthologies dedicated to ‘biennialogy’ as a subject of research, through to monographs on specific biennials (Venice, Istanbul, São Paulo, Dakar) or even on specific editions of particular biennials (such as the third Bienal de la Habana in 1989)—all are making bookshelves buckle under the weight of a new focus in art discourse. These are the infant growth spurts of ‘biennial studies’, part of the burgeoning market in exhibition and curatorial histories that are redeveloping the discipline worldwide.¹

Yet, despite the nascence of this scholarly field, two lines of thinking have already begun crudely to shape it. The first is what we might call the ‘biennials are bad’ model in which biennials are perceived as little more than handmaidens to globalized neoliberalism. Both globalization and biennialization have their roots in 19th-century capitalism’s competitive and colonial drives that figured most clearly in the world’s fairs and universal exhibitions that developed in London in 1851 and spread across Europe, North America, and Australasia in subsequent decades, culminating in the formation of the Venice Biennale and Pittsburgh’s Carnegie Annual in the mid-1890s. Both phenomena have only increased their voracity in the wake of Soviet Communism, groping their way into previously off-limits locales and transforming them into new markets for new products and new networks. And both thrive on this perpetuation of ‘the new’—new artists, new designs, new desires, the list goes on—that, coupled with an insistence on flexibility and mobility, threatens to doom us to fixation on an alluring, ever-changing yet perpetually present *now*, and thus to ignoring the past and the return of colonial spectres within the neocolonial (Baker 2004; Altshuler 2010; Jones 2010).

The second line of thinking is largely antithetical to the first. This is what we might call the ‘biennials bring hope’ model in which biennials are positioned as sites for social dialogue and cross-disciplinary exchange, generating a multicultural, temporary utopia to contest what curator Okwui Enwezor calls ‘the numbing logic of spectacular capitalism’ (2004). Enwezor’s own Documenta11 (2002) is the benchmark for this model, comprising as it was four ‘platforms’ of symposia staged in Europe, the Caribbean, West Africa, and India, each brimming with scholars and artists from different parts of the world debating the stakes of contemporary urban culture. A fifth platform, the Kassel exhibition, continued these modes of global dialogue through the curatorship of a determinedly global selection of artworks. This model is anchored not in the 19th century, however, but in 1989, or more precisely in exhibitions staged in 1989—Jean-Hubert Martin’s *Magiciens de la terre*, in Paris, Rasheed Araeen’s *The Other Story*, in London, and, in rarer though more challenging accounts, the third Bienal de la Habana—that are now heralded as transforming how art is displayed and discussed.

¹ The term ‘biennialogy’ was coined by Filipovic, Van Hal, and Øvstebø (2010, 12–27) in the introduction to their edited volume *The Biennial Reader*. Other path-breakers in this discourse include Yacouba Konaté (2009); Agnaldo Farias (2001); and Rachel Weiss et al. (2011).

Apesar de ainda estar na primeira infância, porém, o novo campo acadêmico já começa a ser formatado toscamente por duas linhas de pensamento. A primeira é o que podemos chamar de modelo “as bienais são ruins”, no qual as bienais são percebidas como pouco mais que serviços do neoliberalismo globalizado. Tanto a globalização quanto a bienalização têm raízes no espírito competitivo e colonial do capitalismo do século 19, que se reflete claramente nas exposições universais ou feiras mundiais que surgiram em Londres em 1851 e se espalharam pela Europa, América do Norte e Australásia nas décadas seguintes, culminando na criação da Bienal de Veneza e da Carnegie Annual de Pittsburgh, em meados da década de 1890. Ambos os fenômenos só fizeram aumentar sua voracidade no ocaso do comunismo soviético, avançando furtivamente até lugares antes proibidos e transformando-os em novos mercados para novos produtos e novas redes de negócios. E ambos prosperam na perpetuação do “novo” – novos artistas, novos designs, novos desejos, a lista é infinita; fato que, associado a uma insistência na flexibilidade e na mobilidade, ameaça nos condenar à fixação em um *agora* sedutor, em mutação constante mas perpetuamente presente, e assim a ignorar o passado e retorno do fantasma colonial dentro do neocolonialismo (BAKER, 2004; ALTSHULER, 2010; JONES, 2010).

A segunda linha de pensamento é, em larga medida, a antítese da primeira. É o que podemos chamar do modelo “as bienais trazem esperança”, no qual as bienais são vistas como lugares de diálogo social e de trocas interdisciplinares, gerando uma utopia multicultural, temporária, para contestar aquilo que o curador Okwui Enwezor chama de “a lógica entorpecente do capitalismo do espetáculo” (2004). A Documenta11 (2002), com curadoria de Enwezor, é um marco desse modelo; era composta por quatro “plataformas” de simpósios, realizadas na Europa, no Caribe, na África Ocidental e na Índia, todos lotados de estudiosos e artistas de diferentes partes do mundo debatendo os rumos da cultura urbana contemporânea. Uma quinta plataforma, a exposição em Kassel, continuava esses diálogos globais por meio de uma curadoria decididamente global de obras de arte. Esse modelo se baseia não no século 19, mas em 1989, ou, mais precisamente, em exposições realizadas em 1989 – *Magiciens de la terre*, em Paris, com curadoria de Jean-Hubert Martin, *The Other Story*, em Londres,

¹ O termo “bienalogia” foi criado por Filipovic, Van Hal e Øvstebø (2010, p. 12-27) na introdução da publicação *The Biennial Reader*, organizada por eles. Outros pioneiros desse discurso incluem Yacouba Konaté (2009); Agnaldo Farias (2001); e Rachel Weiss et al. (2011).

Together, these antinomies underpin a history of biennials rendered ubiquitous or even normalized through the repetition of its citation. What is equally striking about this history, though, is how tethered it remains to a worldview grounded in the metropolises and cultural economies that hug the North Atlantic Ocean. On the one hand, it seems, biennials are inherently the pawn of Euro-American capital, unproblematically collapsing neoliberalism and colonialism through something of a temporal jump cut between the 19th century and now. On the other hand, their potentialities draw strength from the presumed openness and generosity of exhibitions held in the art world centres of yore—Paris, London, even New York if we extend the discourse of exhibition histories to an oft-cited *bête noire*, the 1984 “Primitivism” in 20th-Century Art exhibition at the Museum of Modern Art—and which reach their apogee in the Venice Biennale’s greatest rival for international prestige, the documenta. Biennials are thus signs of either a North Atlantic will to power or a North Atlantic generosity of spirit—or, indeed, a conjunction of these antinomic forces: a quality of power through generosity and a generous quantity through power. In other words, the histories of biennials as they currently stand remain resolutely *Northern* histories—written predominantly by analysts of the North and reinforcing, even in their self-reflexive critique, a lineage of influence within and from the North—despite their claims to globality.

The question we want to pose is whether another view of exhibitions and their histories might emerge if we approach the subject differently. To be more specific, does this lineage shift when seen not from the perpetually insistent demands of the North, but from the viewpoints and aspirations of the South? And by ‘South’, we mean something more than either the geographical mappings of the southern hemisphere or the geo-economic contours of the ‘global South’ as a category of economic deprivation. While the notion of ‘South’ can certainly encompass these terrains, it also asserts the histories of colonialism that coexist and are shared throughout the world—what curator Beatriz Bustos Oyanedel calls ‘the link of our tragedies’ that ties the settler to the indigenous in ways distinct from those imposed by the heavy hand of distant imperial headquarters, and which is not limited to early modern colonialism or its settler migrations but equally pertains to the more recent colonial incursions of neoliberal economics and its international relations (cf. Papastergiadis 2010).

• • •

Where might these histories begin? If the usual narratives find their origins in the 1890s, or in the 1955 debut of documenta and its aim to rehabilitate

com curadoria de Rasheed Araeen, e, de acordo com observadores poucos, porém mais ousados, a Terceira Bienal de Havana – e que hoje são consideradas eventos que transformaram o modo como a arte é exibida e discutida.

Unidas, essas antinomias sustentam uma história das bienais que se tornou ubíqua ou até mesmo normativa graças à frequência com que é citada. Igualmente impressionante, contudo, é quanto essa história ainda está amarrada a uma visão de mundo baseada nas metrópoles e nas economias culturais que abraçam o Atlântico Norte. Por um lado, aparentemente, as bienais são intrinsecamente peões do capital euroamericano, que derrubam o neoliberalismo e o colonialismo, sem maiores problemas, por meio de uma espécie de salto temporal abrupto do século 19 para hoje. Por outro lado, suas potencialidades se valem da suposta abertura e magnanimidade das exposições realizadas nos centros do mundo da arte de outrora – Paris, Londres, e até mesmo Nova York, se estendermos o discurso da história das exposições a uma *bête noire* muito citada, a exposição *Primitivismo na arte do século 20*, realizada no MoMA em 1984 –, que atinge o apogeu na documenta, grande rival da Bienal de Veneza em termos de prestígio internacional. As bienais refletem, portanto, ou o desejo de poder do Atlântico Norte ou seu espírito magnânimo – ou seja, na verdade, uma conjunção dessas forças antinômicas: uma qualidade do poder (pela generosidade) e uma quantidade generosa (pelo poder). Em outras palavras, a história das bienais, na visão atual, segue sendo, decididamente, uma história do Norte – escrita sobretudo por analistas do Norte e reforçando, mesmo em sua crítica autorreflexiva e apesar de sua alegada globalidade, uma linhagem de influência do Norte e exercida a partir do Norte.

A pergunta que queremos fazer é se poderia emergir uma nova perspectiva sobre as exposições e sua história caso abordássemos o assunto de outra forma. Para sermos mais específicos, essa linhagem se alteraria quando vista não a partir das eternas e insistentes demandas do Norte, mas dos pontos de vista e das aspirações do Sul? E por “Sul”, queremos designar algo além dos mapeamentos geográficos do Hemisfério Sul ou dos contornos geoeconômicos do “Sul global” como categoria de privação econômica. Se o conceito de “Sul” pode certamente abarcar esses territórios, ele também afirma as histórias de colonialismo que coexistem e são compartilhadas ao longo do mundo, algo que a curadora Beatriz Bustos Oyanedel chama de “o elo comum das nossas tragédias”, que liga o colonizador ao nativo de maneiras distintas daquelas impostas pela mão pesada dos distantes quartéis-generais do império, e que não se limita ao colonialismo do início da era moderna ou à migração dos colonizadores, mas que pertence

igualmente às incursões mais recentes da economia neoliberal e suas relações internacionais (cf. PAPASTERGIADIS, 2010).

...

Onde essas histórias podem começar? Se as narrativas usuais encontram suas origens na década de 1890, ou na primeira documenta, em 1955, com seu objetivo de reabilitar a arte e o desenvolvimento urbano da Alemanha Ocidental no pós-guerra, então talvez também nós pudéssemos começar em 1955: no extremo Sul do Mediterrâneo, em Alexandria, e no desenvolvimento de uma das primeiras bienais de orientação regional, a 1ª Biennale de la Méditerranée. Essa narrativa ainda proporcionaria uma reconfortante sensação de familiaridade aos aficionados de bienais, pois, de modo muito semelhante às exposições de Veneza ou de São Paulo, a bienal de Alexandria dividia seus participantes e exposições conforme a nacionalidade, com seleções determinadas por representantes oficiais (quase sempre consulares) dos países envolvidos. Acima de tudo – e, de novo, como suas contrapartidas em Veneza e Kassel –, esta bienal tentou se valer das mostras de arte recente como forma de reviver, em um salto, uma era gloriosa da produção artística local, de forma a ressuscitar o *status* cultural e internacional da cidade. No caso, o século 3 a.C., quando Alexandria era “o farol das Artes, o centro do pensamento, o lar da Filosofia”, segundo o organizador geral da bienal, Hussein Sobhi (1955), no texto do catálogo.

A política era algo central nessa visão, pois a Biennale de la Méditerranée foi planejada também para comemorar o terceiro aniversário da Revolução Egípcia, que acabou levando Gamal Abdel Nasser – o principal patrono da exposição – à presidência do país. No entanto, se Nasser mais tarde promoveria uma agenda de pan-arabismo como pedra fundamental de sua filosofia política, a força motivadora da primeira bienal de Alexandria foi um regionalismo mediterrâneo. Esse foco no Mediterrâneo, evidentemente, não era novo na região (os impérios egípcio, grego e romano já o haviam enfatizado claramente), mas era um modelo diferente de apresentar uma bienal. Mais que uma competição entre artistas de diferentes países e culturas – mais explícita nos prêmios concedidos a alguns artistas em especial, algo que em Veneza, Pittsburgh e outros lugares muitas vezes resultou em amargas rivalidades e invejas, assim como em definições arbitrárias de “qualidade” –, a bienal de Alexandria buscava criar (ao menos na retórica) “um certo incentivo à cooperação artística” entre seus participantes, que vinham de toda a circunferência do mar Mediterrâneo: Egito, Espanha, Grécia, França, Itália, Líbano, Iugoslávia e Síria, com artistas da

dictatorships, isolationism, and despair, was no small feat. For Sobhi, in particular, regionalism would be a way to break through those geopolitical divisions, ensuring that ‘the biennial will re-establish friendly relations between Mediterranean countries’ (1955). And while it would be easy to perceive the biennial and its regionalist ambitions as little more than a pawn in Nasser’s identity politics, such a view tends to ignore the significance that regionalism has played in the development and wake of liberation and independence movements. Indeed, if the catalogue for the second Biennale de la Méditerranée is anything to go by, with its frequent references to liberation and new nationalisms along the shores of the Mediterranean, it was precisely the cultural development of decolonizing states—of the new evolving regional identities that could challenge old colonial and new Cold War decrees—that was a primary concern. And it was the medium of the large-scale international biennial that was considered one of the best ways to manifest that regional amicability and transcultural potential.

This might be one starting point for rethinking the histories of biennials. Another might emerge if we venture to the other side of the globe to the Indonesian city of Bandung, which—again auspiciously in 1955—held the conference at which Asian and African countries that were not aligned with either the US-led capitalist First World or the Soviet-backed Communist Second World sought an alternative, transversal community of so-called ‘non-aligned’ nations. This was the birth of the Third World not as a racialized category of poverty or underdevelopment, as it would become in the First World’s hierarchical imagination, but as a critical geopolitical entity, one based less on explicit ties of solidarity than on shared experiences of decolonization and an insistence on independence from the Russian-American binary of the Cold War. The following year, at a 1956 UNESCO conference in New Delhi, the Bandung Accords took root in international *cultural* relations as well, for it was during this conference that the newly described Third World dedicated itself to promoting alternative routes of cultural as well as commercial exchange from those focused on the First and Second Worlds. By 1961, these routes would be formalized in Yugoslavia in two significant ways: in the official creation of the movement of Non-Aligned Countries in the 1961 conference in Belgrade; and in the new waves of biennials in the country’s west that gathered works by artists from across the northern and southern hemispheres in spite of ideological difference. This occurred in music with the first Muzički Biennale Zagreb (or Zagreb Music Biennial, subtitled an ‘international festival of contemporary music’) taking place for a week in May 1961. During the first editions of the Muzički Biennale, Zagreb hosted Igor Stravinsky, John Cage, Pierre Schaeffer, and

Albânia, Marrocos e Tunísia juntando-se ao grupo em 1957 (LATIF, 1955). Em algum nível, essa “cooperação artística” revelaria (ou, pelo menos, era o que os organizadores esperavam) um “denominador comum [que] fosse propriamente mediterrâneo”, uma aproximação estética capaz de cruzar diferentes tradições culturais (HANNA, 1955). Mas também precisamos lembrar que 1955 foi o ápice da Guerra Fria. Reunir artistas de ambos os lados da Cortina de Ferro, além de países submetidos a ditaduras pós-fascistas, isolacionismo e desespero, não foi pouca coisa. Para Sobhi, em particular, o regionalismo seria um modo de romper essas divisões geopolíticas, e de garantir que a “bienal restabelecerá relações amistosas entre países do Mediterrâneo” (1955). E, embora seja fácil perceber que a bienal e suas ambições regionalistas fossem pouco mais que um peão na política de identidade de Nasser, o que tende a escapar a essa visão é o significado que o regionalismo teve no desenvolvimento e no despertar de movimentos de libertação e independência. A bem dizer, se podemos nos fiar no catálogo da segunda Biennale de la Méditerranée, com referências frequentes à libertação e ao novo nacionalismo das costas mediterrâneas, a preocupação fundamental era justamente o desenvolvimento cultural dos países em processo de descolonização – das novas identidades regionais que evoluíam e poderiam desafiar a velha identidade colonial e os novos decretos da Guerra Fria. E o modelo da bienal internacional de larga escala foi considerado uma das melhores formas de manifestar essa afinidade regional e seu potencial transcultural.

Este pode ser um ponto de partida para repensar as histórias das bienais. Outro pode emergir se nos arriscarmos a ir até o outro lado do globo, à cidade indonésia de Bandung, que – também, auspiciosamente, em 1955 – realizou uma conferência na qual países asiáticos e africanos que não eram alinhados nem ao Primeiro Mundo capitalista liderado pelos Estados Unidos nem ao Segundo Mundo, apoiado pelos soviéticos, buscavam uma comunidade alternativa, transversal, dos chamados países “não alinhados”. Nascia aí o Terceiro Mundo, não como categoria racista de pobreza ou subdesenvolvimento, o que viria a se tornar, na imaginação hierárquica do Primeiro Mundo, mas como uma entidade geopolítica fundamental, baseada menos em laços explícitos de solidariedade e mais em experiências compartilhadas de descolonização e na insistência de uma independência em relação ao binarismo russo-americano da Guerra Fria. No ano seguinte, na Conferência de 1956 da Unesco em Nova Délhi, os Acordos de Bandung se enraizaram também nas relações culturais internacionais; foi durante o evento que o recém-descrito Terceiro Mundo se

other significant composers and musicians from across Europe and North America, many performing with the Zagreb Philharmonic Orchestra as well as with students in the Workers' University in the city centre. But it is the visual arts we want to focus on here, given the significance by the early 1960s of Ljubljana's Biennale Grafike (or Biennial of Graphic Arts). It was an exhibition that, to a surprising extent, anticipated calls for an alignment of non-aligned cultures, for the 1961 Biennale Grafike was already the fourth edition in its history.

• • •

The purpose of the Biennale Grafike, as its officials would later recount, hinged directly on contemporary political developments. Its *mélange* of artists and cultural affiliations had as its primary task the 'linking of east and west by the bridge of art', such that it would 'underline the same active nonengagement that coincides entirely with our conception of international relations'. This, in turn, would empower cultural engagements 'without violence...and which give hope for the future' (Košak 1973). These were horizontal rather than vertical connections, the ambitions of which were (according to Zoran Kržišnik, the Biennale's founder and long-term director of Ljubljana's Moderna Galerija) the 'democratisation and dynamisation' of cultural and exhibition practices.

There were obvious complications with these arguments. On the one hand, prizes were retained at the Biennale Grafike; their persistence meant that supposedly 'objective' assertions of quality remained, contradicting the egalitarianism and transversality underpinning the biennial's politics of democratization and its 'active nonengagement' in geopolitical partitions. Moreover, by replicating the political agenda and discourse of the Non-Aligned Movement, the Biennale Grafike risked being little more than promotional fodder for Tito's ambitions to become the Movement's leader or secretary-general (a position he would indeed hold between 1961 and 1964). This was an ambition shared by Egyptian President Nasser—who in turn succeeded Tito as secretary-general—such that the Biennale Grafike and the Biennale de la Méditerranée stood as markers in the respective leaders' struggle for hegemony among non-aligned nations. Nonetheless, and as was also the case with the Alexandrian biennial, the Biennale Grafike's history reveals how these exhibitions were also a significant way 'to pursue politics by other means', as Caroline Jones has observed of biennials at their best (2010). What they could create was an arena for experimenting with alternative modes of cultural exchange than those demanded by more dominant models of international relations.

dedicou a promover rotas de intercâmbio cultural e comercial que fossem alternativas àquelas centradas no Primeiro ou no Segundo Mundos. Em 1961, essas rotas seriam formalizadas na Iugoslávia de duas formas significativas: a criação oficial do Movimento dos Países Não Alinhados, na Conferência de Belgrado de 1961; e em uma onda de bienais no oeste do país, que reuniam obras de artistas do Norte e do Sul, apesar das diferenças ideológicas. Isso aconteceu, na música, com a primeira Muzički Biennale Zagreb (ou Bienal de Música de Zagreb, com o subtítulo “festival internacional de música contemporânea”), realizada ao longo de uma semana, em maio de 1961. Durante as primeiras edições da Muzički Biennale, Zagreb recebeu Igor Stravinsky, John Cage, Pierre Schaeffer e outros importantes compositores e músicos de toda a Europa e da América do Norte, muitos se apresentando com a Filarmônica de Zagreb, além de estudantes da Universidade dos Trabalhadores, no centro da cidade. Mas, aqui, queremos nos concentrar nas artes visuais, por conta da relevância da Biennale Grafike de Liubliana (Bienal de Artes Gráficas). Em escala surpreendente, essa exposição antecipou a exortação ao alinhamento das culturas não alinhadas, já que a Biennale Grafike de 1961 era a quarta edição de sua história.

...

O propósito da Biennale Grafike, como seus realizadores lembrariam mais tarde, fundava-se diretamente no cenário político contemporâneo. Sua mescla de artistas e filiações culturais tinha como principal missão “unir Oriente e Ocidente pela ponte da arte”, de modo a “reforçar o mesmo não engajamento ativo que coincide inteiramente com nossa concepção das relações internacionais”. Isso, por sua vez, fortaleceria os engajamentos culturais “sem violência [...] e que trazem esperança no futuro” (KOŠAK, 1973). Eram conexões horizontais e não verticais, que tinham como ambição (segundo Zoran Kržičnik, fundador da Biennale e durante anos diretor da Moderna Galerija de Liubliana) “a democratização e a dinamização” das práticas culturais e expositivas.

Havia complicações óbvias em relação a esses argumentos. Por um lado, a Biennale Grafike manteve a ideia de prêmios, uma persistência que significava que avaliações supostamente “objetivas” de qualidade continuariam existindo, em contradição com os princípios igualitários e a transversalidade que marcava a política de democratização da bienal e seu “não engajamento ativo” nas divisões geopolíticas. Acima de tudo, ao replicar a agenda política e o discurso do Movimento dos Não Alinhados, a Biennale Grafike arriscava-se a não ser muito mais que uma fachada promocional para as ambições de Tito de se tornar o líder

desse movimento ou seu secretário-geral (posição que de fato assumiu, de 1961 a 1964). Essa ambição era compartilhada pelo presidente egípcio Nasser – que depois sucedeu Tito como secretário-geral. A Biennale Grafike e a Biennale de la Méditerranée tornaram-se marcos na luta de seus respectivos líderes por hegemonia entre os países não alinhados. Ainda assim, e como foi o caso, também, da bienal de Alexandria, a história da Biennale Grafike revela como essas exposições foram uma maneira importante de “fazer política por outros meios”, como Caroline Jones observou sobre as bienais em seu apogeu (2010). O que elas criaram foi uma arena de experimentação de formas alternativas de trocas culturais, diferentes daquelas exigidas pelos modelos hegemônicos de relações internacionais.

Não seria exagero sugerir que o que essas bienais dos não alinhados, do Terceiro Mundo, do Sul estavam tentando fazer era dar forma à independência *cultural* no rescaldo da independência *nacional* – ou, para sermos mais exatos, naquele período cinzento entre a descolonização e a reabsorção pelo bloco tectônico da modernidade do Atlântico Norte. Quais novos modos de conexão poderiam emergir dos interstícios entre a independência de um país e os ditames da Guerra Fria? A resposta, em grande medida, não foram reações neonaciona- listas nem guinadas destemperadas rumo à globalização, mas uma insistência em *reimaginar o regional*. Na América Latina e do Sul, desde o final dos anos 1960 e início dos 70, por exemplo, houve uma verdadeira avalanche de bienais. Boa parte delas tentava redirecionar o eixo de influência cultural e econômica para longe do Norte (fossem os Estados Unidos ou a Península Ibérica), de modo a se concentrar nas trocas com os vizinhos do Caribe e de outras partes da América do Sul e Central. Em 1968, na cidade colombiana de Medellín, acontece a primeira Bienal de Coltejer – o nome homenageia a empresa têxtil local, maior confecção da América do Sul na época –, organizada pelo dentista e artista local Leonel Estrada, com centenas de obras de artistas de todas as partes da América e do Caribe, além de alguns canadenses, norte-americanos e espanhóis. Máscaras do Haiti, arte cinética da Venezuela e da Argentina, arte postal do Peru, pinturas, gravuras e instalações foram misturadas para enfatizar a diversidade das práticas ibero-americanas; ao mesmo tempo, cai a obrigação de separar as obras de acordo com a nacionalidade do artista (um modelo de exposição comum desde as feiras mundiais, a Bienal de Veneza, a Bienal de São Paulo e muitas outras). Um foco regional similar também gerou a primeira Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan, em Porto Rico, em 1970 (ainda que aqui o foco fossem estritamente as artes gráficas, em vez do amplo espectro de práticas exibidas em

Bay Area (most notably a ‘Mother’s Day’ time capsule and three-channel video installation by the Ant Farm collective). The goal, according to curator Tom McCullough (1976), was to encourage ‘a “Pacific Triangle” of exchange and mutual influence, with Australia and New Zealand forming a third angle’ in conjunction with Asia and the American West Coast. In 1974, meanwhile, the Baghdad-based Union of Arab Artists established the Arab Art Biennial, an exhibition designed to unite and showcase:

all the plastic arts in a contemporary approach, inspired by Arab heritage and world cultural developments for the purpose of formulating, through interaction of Arab art...a convenient atmosphere for the strengthening of artistic and social ties among the Arab artists, and the creation of distinct Arab art (al Jeboori 1974).

Moreover, while the first edition of the Arab Art Biennial would be held in the Union’s home-city of Baghdad, it would also migrate to ‘every other Arab capital’ as the first of the world’s itinerant biennials.

...

This is only a glimpse at the history of the biennials of the South during the second wave of biennialization from the 1950s onwards. Nonetheless, that brevity does not prevent us from stressing two particular points. The first is that the insistence on regionalism found contemporaneously in many different parts of the world was both a critical and a reconstructive project: critical in the sense that it sought to complicate, and in some instances repudiate, the Cold War binaries of East and West, capitalism and communism, and the trepidations and antagonisms associated with them both; and reconstructive in that what this signalled was a shift from vertical axes of influence from one (economically developed) region to another (less developed) toward more horizontal axes of dialogue and engagement *across* a region. In this way, the internationalism of the regional could be promoted as transcultural, even egalitarian, and driven by attempts at commonality rather than a will to geopolitical authority and to the attendant hierarchies of power. This leads to a second point: it was through informal modes of discourse and discussion that such commonality was emphasized as much as (or even more than) through the formal presentation and official structures of the relevant biennials. The horizontality of localized exchange—by which we mean the face-to-face discussions, informal philosophizing, song, and so forth—was thus inseparable from the horizontality of regional exchange, the one pivotal to the possibility of the other.

Medellín), assim como a Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, na Colômbia, em 1971, e a Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Chile, em 1973.

Ao mesmo tempo, na Ásia e Austrália, outras bienais também tentavam integrar o local ao regional. Mais uma vez, essas exposições buscavam formas viáveis de internacionalismo que divergissem do binarismo da Guerra Fria. Em sua primeira edição, em 1981, a Bienal de Arte Asiática de Dacca, Bangladesh, concentrou-se sobretudo, mas não exclusivamente, em pintura, escultura e obras em papel do sul da Ásia. Depois do lançamento, que celebrava a abertura da Ópera de Sydney, na Austrália, em 1973, a segunda edição da Bienal de Sydney, em 1976, reuniu escultura e performance de todo o Círculo do Pacífico, colocando a *land art* australiana e a escultura modernista em diálogo com obras similares de artistas japoneses e coreanos, além de instalações de artistas da região da baía de São Francisco (como a notável *Mother's Day Time Capsule*, videoinstalação em três canais do coletivo Ant Farm). O objetivo, segundo o curador Tom McCullough (1976), era promover “um ‘Triângulo do Pacífico’ de trocas e influências recíprocas, no qual Austrália e Nova Zelândia formariam um terceiro ângulo” em conjunção com a Ásia e a Costa Oeste americana. Em 1974, nesse ínterim, a União dos Artistas Árabes, em Bagdá, criou a Bienal de Arte Árabe, uma exposição planejada para reunir e mostrar:

todas as artes plásticas com abordagem contemporânea, inspiradas pela herança árabe e pelos desenvolvimentos da cultura mundial com o propósito de formular, por meio da interação com a arte árabe [...] uma atmosfera propícia ao fortalecimento dos laços artísticos e sociais entre os artistas árabes e a criação de uma arte distintamente árabe. (AL JEBOORI, 1974)

Mais que isso, embora a primeira edição da Bienal de Arte Árabe tenha acontecido na cidade natal da União, Bagdá, o evento seria realizado ainda em “todas as outras capitais árabes” – a primeira bienal itinerante do mundo.

...

Isto é apenas um breve retrospecto da história das bienais do Sul durante a segunda onda de bienalização, a partir dos anos 1950. Mas a brevidade não nos impede de reforçar dois pontos em particular. O primeiro é que a insistência no regionalismo, observada na mesma época em partes diferentes do mundo, foi um projeto tanto crítico quanto reconstrutivo: crítico no sentido de que procurava complicar e, em algumas instâncias, repudiar os binarismos da Guerra Fria entre Oriente e Ocidente, capitalismo e comunismo, e as trepidações e antago-

...

One of the frustrations with the development of curatorial and exhibition histories in recent years, even at their best, has been their tendency toward inaccuracy and lacunae informed by a Northern bias. Recent claims by Charles Esche and Rachel Weiss, for instance, that the Bienal de la Habana was ‘only the fourth international two-yearly contemporary art event on the planet’ when it opened in 1984, or that its 1989 edition was the first to conceive of biennials as discursive platforms as well as formal exhibitions, are, as a broader understanding of Southern biennials clearly shows, not correct (cf. Weiss et al. 2011). If anything, the Bienal de la Habana’s importance lies not in its status as beginning but in many ways as *culminating* nearly three decades of steady transformations in exhibition making. Nor did biennials come to reject national representation or, to cite Esche again, define themselves ‘in terms of the political and social mix of the cities that host them’ only in the late 1980s, as biennialization began to enter its third wave (Esche 2011). These were phenomena already present and highly disputed in Sydney, in Medellín, and in other so-called ‘peripheral’ cities seeking to transform the international scope of biennials in the 1960s and 1970s.

What is perhaps most stark about these ‘peripheral’ exhibitions, though, is that they do not sit comfortably within the stereotype of biennials as neoliberal symptom with which this article started. While they were certainly internationalist in ambition, it was often a socialist, or at least socialist-inspired, internationalism that subtended their rhetoric and objects. This was as true for the itinerant Arab Art Biennial, created by the Union of Arab Artists to redistribute attention, funds, and education towards and throughout the Arab world, as it was for those biennials promoting the socialist agenda of Tito’s presidency in Yugoslavia and Nasser’s in Egypt, or even the grounding of many second-wave biennials in the ideologies of socialist solidarity among non-aligned nations. These socialist-inspired internationalisms, and not the trajectory of North Atlantic capitalism, must be the primary reference points for revisiting the biennials of the South. That lesson is made especially clear by remembering the protests in Medellín against right-wing dictatorships and American neocolonialism in South America at the start of the 1970s. Whether these biennials could be successful in their endeavours or were simply pawns in the ideological battles of the Cold War—or, in the case of Alexandria, even risked championing the deeply problematic politics and persecution of intellectual and cultural figures by Nasser—is, however, a question that remains very much open.

nismos associados a ambos; e reconstrutivo no sentido de assinalar uma mudança dos eixos verticais de influência de uma região (economicamente desenvolvida) sobre outra (menos desenvolvida) para eixos mais horizontais de diálogo e envolvimento, que cruzavam uma região. Desse modo, o internacionalismo do regional podia ser promovido como algo transcultural, até igualitário, e motivado pela tentativa de buscar aspectos comuns a todos, mais que por anseios de autoridade geopolítica e hierarquias de poder. Isso nos leva a um segundo ponto: foi por meio de modalidades informais de discurso e debate que esse aspecto comum foi enfatizado, tanto quanto (ou mais que) pela apresentação formal e pelas estruturas oficiais das bienais relevantes. A horizontalidade das trocas localizadas – como nos referimos às discussões face a face, ao filosofar informal, ao canto, e assim por diante – foi, portanto, inseparável da horizontalidade das trocas regionais, sendo umas fundamentais para a possibilidade das outras.

...

Um dos aspectos decepcionantes do desenvolvimento da história das curadorias e exposições em anos recentes, mesmo das melhores delas, é a tendência para a imprecisão e as lacunas, por influência de um viés do Norte. As recentes alegações de Charles Esche e Rachel Weiss, por exemplo, de que a Bienal de Havana foi “apenas o quarto evento bianual de arte contemporânea no planeta” ao abrir, em 1984 – ou que sua edição de 1989 foi a primeira a conceber uma bienal como plataforma discursiva de exposições formais –, são incorretas, como demonstra claramente uma compreensão mais ampla do Sul (cf. WEISS et al., 2011). A importância da Bienal de Havana não está no *status* de pioneirismo, mas na *culminância* de quase três décadas de transformações constantes na construção de exposições. Nem as bienais passaram a rejeitar as representações nacionais, nem, para citar Esche novamente, definiram-se “nos termos da mistura política e social das cidades anfitriãs” apenas no final dos anos 1980, quando a bienalização começou a entrar em sua terceira onda (ESCHE, 2011). Esses fenômenos já estavam presentes e eram exaustivamente discutidos em Sydney, Medellín e outras cidades ditas “periféricas”, que tentavam transformar o escopo internacional das bienais nos anos 1960 e 70.

O que talvez seja mais evidente nessas exposições “periféricas”, contudo, é que elas não se encaixam confortavelmente dentro do estereótipo das bienais como sintoma neoliberal mencionado no início deste artigo. Embora elas tivessem certamente uma ambição internacionalista, era sempre um internacionalismo socialista, ou pelo menos de inspiração socialista, que se subentendia de sua retórica e de seus objetos. Isso vale tanto para a Bienal de Arte Árabe itinerante,

criada pela União dos Artistas Árabes para redistribuir atenção, fundos e educação por todo o mundo árabe, como para as bienais que promoviam a agenda socialista do presidente Tito na Jugoslávia e de Nasser no Egito, e mesmo para as muitas bienais da segunda onda, que se embasaram na ideologia da solidariedade socialista entre países não alinhados. Esses internacionalismos de inspiração socialista, e não a trajetória do capitalismo do Atlântico Norte, devem ser nossa referência fundamental para revisitar as bienais do Sul. Essa lição torna-se especialmente clara ao lembrarmos dos protestos contra as ditaduras de direita em Medellín e contra o neocolonialismo norte-americano na América do Sul, no início dos anos 1970. Se essas bienais foram bem-sucedidas em sua empreitada ou meros peões das batalhas ideológicas da Guerra Fria – ou, no caso de Alexandria, até se arriscaram a promover a política profundamente problemática de Nasser de perseguir intelectuais e figuras da cultura – é uma pergunta ainda em aberto.

Independentemente da resposta, o campo ainda emergente dos estudos das bienais precisa da perspectiva do Sul para complementar – e, mais que isso, desafiar – a perspectiva do Norte e para impedir que essas grandes exposições e histórias culturais sejam relegadas à margem da história supostamente “global” da arte. Diante da renovada urgência de reimaginar esse “global”, não surpreende que noções críticas de regionalismo tenham novamente se tornado uma preocupação sociocultural fundamental no Norte da África e no Oeste da Ásia, em toda a América Central e do Sul, e no Sul em geral. Na verdade, revelado o legado das bienais do Sul, a vitalidade duradoura daquilo que os teóricos Ranjit Hoskote e Nancy Adajania (2010) chamaram de “transregionalidade crítica” torna-se clara. É uma imagem do mundo que as bienais do Sul apresentam em frente e verso. Elas conquistaram seu lugar no arco do globalismo neocolonial do pós-guerra. Mas, mais importante que isso, fizeram deste lugar uma imagem resistente de reconstrução cultural, internacional e da história da arte. Um processo contínuo, no qual as bienais do Sul ainda têm um papel significativo e criativo a desempenhar.


Anthony Gardner [Austrália] é professor associado de história e teoria da arte contemporânea na Universidade de Oxford, onde é também diretor de estudos de graduação na Ruskin School of Art.

Charles Green [Austrália] é professor da School of Culture and Communication, da Universidade de Melbourne. “Biennials of the South...” foi originalmente publicado na revista *Third Text*, v. 27, n. 4, 2013. A pesquisa foi apoiada pelo Australian Research Council, como parte da bolsa Discovery Project (2011-2014) recebida pelos autores.

Tradução: **Alexandre Barbosa de Souza**



A Season Outside, vídeo de Amar Kanwar. 1997 *A Season Outside*, video by Amar Kanwar. 1997



Engajada, inquieta e alerta To Be Partisan, Unsettled, and Alert (2014)

Geeta Kapur

Entrevista a Ameet Parameswaran e Rahul Dev

Interviewed by Ameet Parameswaran and Rahul Dev

...

A paisagem teórica das últimas quatro décadas viu ser postulada a categoria “Terceiro Mundo”, que o discurso pós-colonial banuiu. E, neste exato momento, vemos emergir o globalismo, que desloca as questões pós-coloniais. Você poderia falar sobre essas mudanças ideológicas e discursivas no contexto da cultura?

Geeta Kapur: Se eu tivesse a chance, ainda voltaria ao termo Terceiro Mundo. Se pesa alguma sanção sobre essa retomada é por causa da promessa, e talvez, até, do honroso “fracasso”, de uma terceira alternativa. Mas será que tudo

...

The theoretical landscape of the last four decades has seen the positioning of the category of the Third World, which postcolonial discourse displaced. And right now we see the emergence of globalism displacing postcolonial concerns. Can you elaborate on these ideological and discursive shifts in the context of culture?

Geeta Kapur: Given a chance, I would still go back to the term Third World. If there is any sanction for such recall, it is because of the promise and even perhaps the honourable ‘failure’ of a third alternative. But did it all fail: the de-

colonising discourse of Gandhi, on the one hand, and Fanon, on the other; the many forms of revolution and resistance with Mao in China; Castro in Cuba; Ho Chí Minh fighting US imperialism in Vietnam until so late as the 1970s; the vision for new solidarities formulated in Bandung in 1955 and the Non-Aligned Movement in 1961; the revolutionary call in the 1966 Tricontinental Conference in Havana that gave the emerging Third World its ideological force? Why, then, is this ‘failed’ promise being re-inscribed in the global discourse—is it perhaps that it still allows us to think through and beyond the pragmatics of the given? Triangulating with thesis and antithesis, the prefix ‘third’ anticipates a dialectic; it can, if only hypothetically, confront corporate oligarchies and global capital that generate ruthless alienation and contingent violence.

Postcolonial discourse, ubiquitous after Edward Said, remained affiliated to the historical process of decolonisation; it also became a model for the multicultural ethos of the 1980s. But as a strong political category of investigation (in the hands of Stuart Hall and Paul Gilroy; Gayatri Spivak, Homi Bhabha, and Arjun Appadurai; and the sharp interlocutors among Subaltern Studies historians, especially Partha Chatterjee and Dipesh Chakrabarty), postcolonial discourse went far beyond multiculturalism or even cultural plurality. The calibrated intransigence of ‘difference’ (to deploy a paradox) which inspired the best phase of identity politics was transformed to advance contemporary creative praxis by critics and curators committed to breaking the hegemonic criteria of modern and contemporary art—prominently, Rasheed Araeen, Gerardo Mosquera, Okwui Enwezor, Sarat Maharaj, Salah Hassan (among several others).

Meanwhile, postcolonial formulations may have run their course and become too familiar. It may now be the mandatory meta-discourse in cultural studies and offer funding criteria for regional departments in the US academy. It may even be devoid of theoretical and political rigour. And yet, I have tried to excise the term postcolonial from my vocabulary and failed.

Globalism and globality are now prefixed to every utterance, political, economic, cultural, and aesthetic. And while there is no way to escape it, there is a way to annotate it: by qualifying and critiquing and disaggregating these in every instance so that there is neither euphoria nor doom about the global but, rather, a diligent account of the systems and consequences that regulate global operations. To this we may add, if somewhat ironically, a rhetorical wager: that we throw up a series of alternatives that riddle the monolith of capitalist globalisation if not Capital as such. It is a moot point whether terms like progressive

fracassou? O discurso descolonizador de Gandhi, por um lado, e de Fanon, por outro; as muitas formas de revolução e resistência na China de Mao; Castro, em Cuba; Ho Chi Minh combatendo o imperialismo americano no Vietnã até os anos 1970; a visão das novas solidariedades formuladas em Bandung, em 1955, e o Movimento dos Não Alinhados, em 1961; e o chamado revolucionário da Conferência Tricontinental em Havana, em 1966, que deu ao emergente Terceiro Mundo sua força ideológica? Por que, então, essa promessa “fracassada” estaria sendo reinscrita no discurso global? Será, talvez, porque ela ainda nos permite pensar através e para além da pragmática do que é dado? Triangulando com tese e antítese, o prefixo ‘terceiro’ antecipa uma dialética; ainda que apenas hipoteticamente, ele tem o poder de confrontar as oligarquias corporativas e o capital global que gera alienação brutal e a violência consequente.

O discurso pós-colonial, disseminado a partir de Edward Said, permaneceu filiado ao processo histórico da descolonização; tornou-se, também, um modelo do *ethos* multicultural dos anos 1980. Mas, como categoria de pesquisa fortemente política (nas mãos de Stuart Hall e Paul Gilroy; Gayatri Spivak, Homi Bhabha e Arjun Appadurai; e os interlocutores mais sagazes entre os historiadores dos Estudos da Subalternidade, sobretudo Partha Chatterjee e Dipesh Chakrabarty), o discurso pós-colonial foi muito além do multiculturalismo e até mesmo do pluralismo cultural. A ponderada intransigência da “diferença” (para usar um paradoxo) que inspirou a melhor fase da política da identidade se transformou para impulsionar as práticas criativas contemporâneas de críticos e curadores comprometidos em romper os critérios hegemônicos da arte moderna e contemporânea – em especial Rasheed Araeen, Gerardo Mosquera, Okwui Enwezor, Sarat Maharaj, Salah Hassan (entre vários outros).

Nesse ínterim, pode ser que as formulações pós-coloniais tenham encerrado seu ciclo e se tornado familiares demais. Podem, ainda, ser o metadiscurso predominante nos estudos culturais, e fornecer os critérios para o financiamento dos departamentos regionais das universidades norte-americanas. Podem até estar desprovidas de rigor teórico e político. Mas, mesmo assim, tentei extrair o termo pós-colonial de meu vocabulário e não consegui.

Globalismo e globalização são agora prefixos para qualquer manifestação política, econômica, cultural e estética. E, embora não haja como escapar deles, há notas a tomar: qualificar, criticar e desagregá-los em cada instância, para que não reste, em relação ao global, nem euforia nem depressão, mas, antes, um relato diligente sobre os sistemas e consequências que regulam as opera-

nationalism; cultural cosmopolitanism; utopian universalism (even ‘discarded’ terms like imperialism/decolonisation/neo-imperialism) may re-enter the frame as polemical counterpoints. The global needs to be bestowed a vocabulary that addresses citizenship within the expanded public sphere, but also at the same time the disenfranchised populace (the disregarded demos). The conjoined paradigm of the national and the global invites critical investigation as well as a negative aesthetic that ‘embodies’ alienation, dissent, resistance towards the deterministic aspects of global culture framed by a deeply flawed global economy.

Irit Rogoff’s phrase, ‘terra infirma’ (Rogoff 2000) may be relevant in speaking about the globe; in which case, coercive globality may turn out to be a destructible edifice, after all. To unravel what is hailed as the triumph of capital, cultural practitioners may be looking to do something presumptuously ambitious: to make voluntary manoeuvres; to initiate a de-territorialised space-time traverse. And thus to signal an *aftermath*; to reconstitute the world order in terms *other* than nationalism, imperialism, and ‘Empire’.

One of the central debates within Marxism is how one understands capitalism as a global system and its spatial dimension. In your own work, you have at various points posited the term ‘disjuncture’, a spatial metaphor, for locating the historical contradictions of experience for Indian artists, how disjuncture allows Indian artists to bring together what might seem antinomous experiences, forms and idioms, and claims. In the contemporary moment of economic globalisation, does this disjuncture throw up something radically different from earlier contexts? Could you elaborate on this?

GK: You are right to pick out that word: ‘disjuncture’. I started using it to express my discontent with the ‘continuity and change’, ‘tradition and modernity’ type of (1970s and ’80s) symposia. The term also served my purpose in prefacing, albeit somewhat experimentally, the rearticulation of the concept of avant-garde outside Euro-America. Later I deployed it, like you say, as a spatial metaphor, whereby I could make a transition to the historically useful and temporally volatile concept of *conjuncture*. Stuart Hall has said that it is useful to read (the overused term) context, as conjuncture; I willingly do that—to free myself from the responsibility of spelling out social, political, cultural contexts over and again when what I really want to do is to address creative praxis here and now.

ções globais. A isso podemos acrescentar, ainda que um tanto ironicamente, uma aposta retórica: que iremos criar uma série de alternativas para superar o monólito da globalização capitalista, ou o próprio Capital como tal. É discutível se expressões como “nacionalismo progressista”, “cosmopolitismo cultural” e “universalismo utópico” (ou mesmo termos “descartados” como imperialismo, descolonização e neoimperialismo) voltarão à cena como contrapontos polêmicos. O global requer um vocabulário que abarque a cidadania dentro da esfera pública, mas, também, ao mesmo tempo, o povo pobre sem representação (o *demos* desconsiderado). O paradigma do nacional e do global combinados convida à investigação crítica e a uma estética negativa que “incorpora” a alienação, a dissidência, a resistência diante dos aspectos deterministas de uma cultura global envolvida em uma economia global profundamente defeituosa.

A expressão “terra infirma”, de Irit Rogoff (ROGOFF, 2000), pode ser relevante ao falarmos do globo; e, nesse caso, a globalidade coercitiva pode se revelar, afinal, uma construção destrutível. Para desvendar o que é saudado como o triunfo do capital, agentes da cultura podem estar querendo fazer algo presunçosamente ambicioso: gerar manobras voluntárias; iniciar uma travessia desterritorializada no espaço-tempo. E, assim, sinalizar os escombros; reconstituir a ordem mundial em outros termos que não “nacionalismo”, “imperialismo” e “império”.

Uma das discussões centrais do marxismo é como entender o capitalismo como sistema global e sua dimensão espacial. Em seu próprio trabalho, em vários momentos, você propõe o termo “disjunção”, uma metáfora espacial, para localizar as contradições históricas da experiência dos artistas indianos; como a disjunção permite que eles aproximem o que podem parecer experiências, formas, idiomas e reivindicações opostas. No momento contemporâneo da globalização econômica, essa disjunção traz algo radicalmente diferente dos contextos anteriores? Poderia falar sobre isso?

GK: Você tem razão em destacar essa palavra, “disjunção”. Comecei a usá-la para expressar meu descontentamento com simpósios do tipo “Continuidade e Transformação” e “Tradição e Modernidade” dos anos 1970 e 80. O termo também servia a meu propósito de apresentar, ainda que de modo algo experimental, a rearticulação do conceito de vanguarda fora da Euro-América. Mais tarde, usei a palavra como metáfora espacial, como você disse; por meio dela, conseguia fazer a transição para o conceito historicamente útil – e temporalmente volátil – de “conjuntura”. Stuart Hall diz que é bom ler o (desgastado) termo “contexto”

I have argued, in my book *When Was Modernism* and since, that ‘disjuncture’ as a concept-in-use allows me to interpret how Indian artists read, understand, and participate in calibrating the languages of international modernism. That it makes me see the processes of alignment *and* disalignment—not as passively received contingencies but as strategies that are tangential and even possibly *tendentious*. They are disruptive of assumed selves, prescribed identities, and ‘given’ (art) histories. So when you ask what is the valence of the term ‘disjuncture’ *now*—in our increasingly globalised world—I will refer to what I quoted above: if context can be read as conjuncture, then surely disjuncture is its symmetrical counterpoint. The twin terms signal the ‘time of now’: context fractured by the volatility of historical forces. Indeed, conjuncture/disjuncture make the contours of the contemporary jagged and sharp, therefore legible. This not only pushes us to exercise our imaginations and go beyond the local-global and the global-global, but to prefigure some form of heterotopia where antinomies flourish and co-temporalities break the hold of global time—determined and monitored, as Prabhat Patnaik might say, by the speedometer of finance capital!

We [have recently faced] Parliamentary Elections, where the conjoining of the ‘Hindutva’¹ ideology with the discourse of ‘development’ appears more palpable than ever before. After the unprecedented results of the elections in 2004, you bracketed the moment as throwing up a possibility within the coordinates of citizenship, culture, and art practise. In the present scenario, would we need to reevaluate our cultural methods to enhance and posit critical secular values?

GK: ... In 2004, after the Indian electorate defeated the right-wing rule of the Bharatiya Janata Party (BJP) and voted for the centrist Congress Party, I wrote an essay suggesting that citizenship, culture, and art practise promised fresh conjunctural possibilities; and that the needle of the compass pointed at the more radical manoeuvres of the documentary medium (Kapur 2008). That is to say, the documentary form in its manifold manifestations might indeed be the portent of the cultural avant-garde in the context of a ‘liberal’ state and cultur-

¹ *Hindutva* is a right-wing, nationalist ideology that favours Hindu culture over the diverse components of Indian culture. It is known to guide the philosophy of the Bharatiya Janata Party (BJP), making it a Hindu nationalist party in this sense.—Ed.

como conjuntura. Obedeço de bom grado, porque isso me libera da responsabilidade de explicar contextos sociais, políticos e culturais incessantemente, quando o que quero, de fato, é simplesmente abordar as práticas criativas do aqui-agora.

Em meu livro *When Was Modernism* [Quando havia modernismo], e desde então, argumento que usar o conceito de ‘disjunção’ me permite interpretar como os artistas indianos leem, entendem e participam do ajuste das linguagens do modernismo internacional. Por meio desse conceito, vejo os processos de alinhamento e desalinhamento não como contingências aceitas passivamente, mas como estratégias tangenciais e talvez até *tendenciosas*. Eles representam rupturas em relação a *personae* assumidas, identidades prescritas e histórias da arte tidas como “dadas”. Então, quando você me pergunta sobre a validade do termo “disjunção” hoje – em nosso mundo cada vez mais globalizado –, valho-me do que citei antes: se “contexto” pode equivaler a “conjuntura”, então seguramente disjunção é seu contraponto simétrico. Os termos gêmeos sinalizam o “tempo do agora”: contextos fraturados pela volatilidade das forças históricas. Na verdade, essa conjuntura/disjunção torna os contornos do contemporâneo irregulares e pontiagudos – e, portanto, legíveis. Isso nos impulsiona não só a exercer nossa imaginação e ir além do global-local e do global-global, mas também a prefigurar uma forma de heterotopia na qual as oposições floresçam e as cotemporalidades quebrem o jugo do tempo global, determinado e monitorado, como Prabhat Patnaik diria, pelo velocímetro do capital financeiro!

Nas recentes eleições para o Parlamento, a combinação da ideologia *Hindutva*¹ e do discurso desenvolvimentista ficou mais palpável do que antes. Após os resultados inéditos das eleições de 2004, você disse que o momento gera uma nova possibilidade dentro das coordenadas da cidadania, da cultura e das práticas artísticas. No cenário atual, precisaríamos reavaliar nossas práticas culturais e propor ou enfatizar valores seculares críticos?

GK: [...] Em 2004, depois que o eleitorado indiano derrubou o domínio direita do partido Bharatiya Janata (BJP) e votou no centro, no Partido do Congresso, escrevi um ensaio sugerindo que a cidadania, a cultura e as práticas artísticas prometiam novas possibilidades conjunturais; e que a agulha da bússola apontava

¹ *Hindutva* é uma ideologia de direita, nacionalista, que privilegia a cultura hindu sobre os diversos componentes da cultura indiana. É a orientação filosófica do partido Bharatiya Janata (BJP), o que faz dele um partido nacionalista hindu [N. do E.].

ally heterogeneous, economically homogenising world. I spoke especially about the political vanguardism of Anand Patwardhan and the ‘documentary’ poetics of Amar Kanwar—investigative, self-reflexive, with a ‘slow’ unravelling of the narrative of ‘development’ in our country and in the world.

In the 2014 parliamentary elections, a substantial section of the Indian electorate has reversed that ten-year Congress rule and given the same BJP and Prime Minister Narendra Modi the mandate to lunge into an unembarrassed embrace of the corporate model. The present government’s development-and-governance agenda is triumphantly setting up a playing field for global capital to ‘galvanise’ India’s political economy. For the moment, it blows the minds of the Indian middle class and enslaves them to India Inc.’s corporate rule. With its super-power ambitions, the right-wing ideology lures the Indian middle class into accepting a frontal form of religious majoritarianism: *Hindutva*.

• • •

There are many struggles on many fronts in today’s India. In conjunction with the religious, the caste issue remains paramount. All this has bearings on culture and the arts. Prescient articulation by civilisationally oppressed, democratically deprived citizen-subjects of the Indian State form the basis of Susie Tharu’s argument. She theorises what she calls the ‘Right to the Aesthetic’² as a democratic right whereby we ‘witness’ the transformation of the very principle of cultural representation. Given the precarious subject-position and ‘absent’ citizenship of the Dalit³ person, the compound equation of the citizen-subject assumed by the national imaginary becomes doubtful, if not false. What Dalit scholar-activists show is how this very instability produces systematic dissensus *and* collective empowerment. There are other possibilities. In line with Brecht’s theatrical instructions, the Dalit writer may stage *voluntary alienation*. On another plane, the Dalit practitioner may turn the perverse up-

² ‘Right to the Aesthetic and the Faculty of Art’, unpublished lecture by the scholar and activist Susie Tharu, delivered at the inauguration of the School of Creative and Cultural Expressions, Ambedkar University, New Delhi (February 23, 2012).

³ The word *Dalit* derives from Sanskrit and means ‘ground down’, ‘suppressed’, ‘crushed’. First used in the 19th century, ‘Dalit’ became a preferred form of confrontational self-designation among the ‘untouchable’ castes and signals participation in protest movements against caste hierarchy in the 20th century. This became an irreversibly *modern* movement under the leadership of Dalit jurist, Dr. BR Ambedkar, who is also the author of the Indian Constitution.

para manobras mais radicais nos meios do documentário (KAPUR, 2008). O que eu queria dizer era que o formato do documentário, em suas variadas manifestações, poderia ser, de fato, o porta-voz da vanguarda cultural no contexto de um estado “liberal” e de um mundo culturalmente heterogêneo e economicamente homogeneizante. Eu me referia, sobretudo, ao vanguardismo político de Anand Patwardhan e à poética “documental” de Amar Kanwar – investigativos, autorreflexivos, revelando “lentamente” a narrativa desenvolvimentista em nosso país e no mundo.

Nas eleições parlamentares de 2014, uma porção significativa do eleitorado indiano reverteu o domínio de dez anos do Partido no Congresso, devolvendo o mandato ao mesmo BJP e ao primeiro-ministro Narendra Modi, para que abraçassem o modelo corporativo sem o menor prurido. A agenda “desenvolvimento e governabilidade” do atual governo vem estabelecendo, triunfantemente, uma arena para que o capital global “galvanize” a economia política da Índia. Por ora, isso fascina a classe média indiana, tornando-a escrava do domínio corporativo de uma Índia S.A. Ambicionando superpoderes, a ideologia da direita seduz a classe média indiana a aceitar uma forma direta de hegemonia religiosa: a *hindutva*.

...

Luta-se muito, e em muitas frentes, hoje em dia na Índia. Em conjunto com a questão religiosa, a questão das castas ainda é crucial. Tudo isso tem impacto na cultura e nas artes. As articulações visionárias dos oprimidos pela civilização, os sujeitos-cidadãos democraticamente excluídos do estado indiano, formam a base do argumento de Susie Tharu. Ela teoriza sobre o que chama de direito à estética², um direito democrático por meio do qual ‘testemunhamos’ a transformação do próprio princípio da representação cultural. Diante da situação subjetiva precária e da “ausência” de cidadania dos *dalit*³, a equação composta do

² “Right to the Aesthetic and the Faculty of Art”, palestra inédita da pesquisadora acadêmica e ativista Susie Tharu, proferida na inauguração da Escola de Expressões Criativas e Culturais, Universidade de Ambedkar, Nova Délhi, em 23 de fevereiro de 2012.

³ A palavra *dalit* vem do sânscrito e significa “no chão”, “suprimido”, “esmagado”. Usada pela primeira vez no século 19, foi adotada como autodesignação provocativa pelas castas “intocáveis” da Índia, assinalando sua participação em movimentos de protesto contra o sistema hierárquico de castas no século 20. Sob a liderança do jurista *dalit* doutor B.R. Ambedkar, também autor da Constituição Indiana, o movimento tornou-se irreversivelmente moderno.

per-cast injunction of ‘production as pollution’⁴ by offering *techne* (technique) and *facture* (texture) rather than sensibility and affect as criteria to set apace a materialist allegory of means, relations, and objects of production. And, with it, a counter aesthetic that defies ready consumption.

Even as I return to the question of art practise, I find myself usefully stalled. I cannot grasp the full aesthetic import and political exigency of such radical ‘otherness’; I cannot go sufficiently far along the road suggested by Susie Tharu; I cannot, at this stage of my ‘learning’, find the courage to invert the assumptions of modern, secular citizenship within a democratically constituted republic and submit this to an annihilating critique. And this is how I must conclude this interview, on a note that vibrates along an *ontological* track and snaps back to uncover what may be called (after Fredric Jameson) the ‘political unconscious’ haunting our individual and social existence.

Geeta Kapur [India, 1943] is a writer, curator, and art critic. Ameet Parameswaran is Assistant Professor at the School of Arts & Aesthetics, Jawaharlal Nehru University. Rahul Dev is an independent scholar working in India. *To Be Partisan, Unsettled, and Alert* is part of an interview about Geeta Kapur’s theory on cultural and collective movements in the Indian context. It was originally published in the Malayalam book *Marx Vayanakal* [Engagement with Marx], ed. T.V. Madhu (Department of Philosophy at University of Calicut, Kerala) (Kozhikode: Raspberry Publications, 2014). The full version is available at ARTMargins Online (www.artmargins.com).

⁴ A phrase used by Dalit interlocutor Kancha Illiah in a talk with the same title, presented at the Nehru Memorial Museum and Library, New Delhi.

cidadão-sujeito que o imaginário nacional assumiu torna-se duvidosa e até mesmo falsa. O que os acadêmicos ativistas *dalit* mostram é como essa mesma instabilidade produz a dissidência sistemática e o empoderamento coletivo. Existem outras possibilidades. Alinhado às instruções teatrais de Brecht, o escritor *dalit* pode encenar seu *distanciamento voluntário*. Em outro plano, o agente cultural *dalit* pode reverter a perversa injunção da casta superior da “produção como poluição”⁴ ao oferecer *techne* (técnica) e *facture* (fatura, textura), em lugar de sensibilidade como critério para colocar em funcionamento uma alegoria materialista de meios, relações e objetos de produção. E, com isso, uma contraestética que desafie o consumo imediato.

Agora, retomando a questão da prática artística, eu me vejo praticamente impedida de avançar. Não consigo abarcar toda a importância estética e a exigência política de uma “alteridade” tão radical; não consigo ir muito longe no caminho sugerido por Susie Tharu; não sou capaz, nesta altura de meu “aprendizado”, de achar coragem para inverter os pressupostos da cidadania moderna e secular dentro de uma república democraticamente constituída e submeter tudo isso a uma crítica aniquiladora. E é assim que devo concluir esta entrevista, nessa nota que vibra no caminho *ontológico* e que retorna para revelar o que pode ser chamado (a partir de Fredric Jameson) de um “inconsciente político” – assombrando nossa existência individual e social.

Geeta Kapur [Índia, 1943] é autora, curadora e crítica de arte. Ameet Parameswaran é professor assistente da Escola de Artes e Estética, Universidade Jawaharlal Nehru. Rahul Dev é pesquisador independente na Índia. *To Be Partisan, Unsettled, and Alert* faz parte de uma entrevista sobre a teoria de Geeta Kapur dos movimentos culturais e coletivos no contexto indiano. Foi originalmente publicada no livro malaiala *Marx Vayanakal* [Engajamento com Marx], organizado por T.V. Madhu (Departamento de Filosofia da Universidade de Calicute, Kerala), Kozhikode, Rasperry Publications, 2014. A versão integral do texto se encontra na ARTMargins Online (www.artmargins.com).

Tradução: **Alexandre Barbosa de Souza**

⁴ Expressão usada pelo interlocutor *dalit* Kancha Illiah na conversa homônima, realizada no Museu da Memória e Biblioteca Nehru, Nova Délhi.



One Million Finnish Passports, instalação de Alfredo Jaar. 1995 *One Million Finnish Passports*, installation by Alfredo Jaar. 1995

O que os passaportes
representam hoje?
What Does a Passport
Represent Today?
(2014)

Néstor García Canclini

Faz anos que virou “senso comum” a sensação de que a globalização desconstruía as concepções polarizadas que haviam organizado a distribuição do poder: Ocidente/Oriente, Norte/Sul, colonizador/colonizado. O pensamento visual e filosófico pós-moderno concebeu o mundo como uma imensa plataforma para o nomadismo. Falava-se de cruzamentos de fronteiras como se todas as formas de controle tivessem sido abolidas. Após a queda do Muro de Berlim, porém, ergueram-se dezenas de muralhas. Poucos acordos de livre comércio – como a unificação europeia – transcenderam o oportunismo econômico e propiciaram a integração regional de culturas e cidadanias transnacionais. Sobretudo a partir da re-

A few years ago it became a tenet of “common sense” that globalization had entirely deconstructed the polar opposites around which the distribution of power had historically been organized—East vs. West, North vs. South, the colonizer vs. the colonized. Postmodern visual and philosophical thinking conceived of the world as an immense platform for nomadism. There was speak of cross-border movements as if all border controls had been removed. However, dozens of new walls have gone up since the fall of the Berlin Wall. Free-market agreements—such as the European Union—have in very few cases managed to transcend economic opportunism and genuinely led to the regional integration

of transnational cultures and citizenships. Especially since the global recession, which began in 2008, and the subsequent aggravated social decomposition of so many nations, borders have become permeable for goods, drugs, weapons, and espionage but increasingly impermeable to the free movement of people.

Since the beginning of the new millennium it has become increasingly clear that mutual dependence between countries is neither unlimited nor constant (“for all and with all”), but asymmetric and selective. Deterritorialization is a privilege of the few. Even if nationalist fundamentalism has become inconsistent, its opposite—globalization—can hardly be touted as a model of harmonious or egalitarian coexistence. Those utopian ideals of bohemian nomads and prosperous migrants are for minorities only and stand in stark contrast to the actual massive movements of exile and displacement. The free intercultural exchanges promised by the internet, while realized to some extent, coexist poorly with the existing censure and persecutions of “piracy,” the tribalism and the new central establishments of communication power represented by corporations such as Google and Amazon.

Rather than abolishing old antagonisms, the increased circulation of data and images is just an embodiment of the many ways of being modern or globalized—and also the diverse ways of being foreign. The new barriers that are going up exhibit the interests that drive people to limit interdependence. One chooses whom to associate with and whom to reject. In the current geopolitical situation of multidirectional and restricted interaction “every place has its own West, and everywhere is a West for somewhere else,” as David Morley and Naoki Sakai put it, in a vein anticipated by Antonio Gramsci. If the European continent was able to assign itself the role of modern protagonism, it was thanks to the cartographical power it had obtained through world domination. In contrast, by the end of the 20th century that privileged position had slid towards the United States, and Sakai would write that “the West” could be described as “the group of countries whose governments (at any one moment) have declared their military and political affiliation with the USA” (Morley 2008, 92). No one religion, economic theory, political democracy or artistic or architectural style stands up to being an index against which to measure “Westernness,” if you take into account how widely they have spread and been re-elaborated outside of Europe and the United States.

In Southern and Eastern Asia the most persuasive models of modernity come not from the United States but from various Asian capitals. In Vietnam and other regions, the symbols and products of popular culture which stand for the most desirable forms of urban cosmopolitanism and coolness for many young-

cessão internacional iniciada em 2008, e com a decomposição social que se agravou em tantos países, as fronteiras tornam-se permeáveis a mercadorias, drogas, armas e espionagem, ao mesmo tempo em que travam a circulação de pessoas.

Desde o começo do século 21, ficou mais claro que a interdependência entre as nações não é ilimitada nem constante, e nem de todas para com todas as outras; é, sim, assimétrica e seletiva. A “desterritorialização” é para poucos. Se os fundamentalismos nacionalistas tornaram-se, de fato, inconsistentes, a globalização, que se opõe a eles, tampouco é garantia de convivência harmônica ou igualitária. As utopias de viajantes boêmios e migrantes prósperos são para as minorias e contrastam com exílios dramáticos e êxodos massivos. Os intercâmbios livres e interculturais prometidos pela internet (e, em parte, conquistados) coexistem mal com a censura, e a perseguição à “pirataria”, com os tribalismos e os novos monopólios de poder comunicacional, como o Google e a Amazon.

Mais que abolir os antigos antagonismos, a circulação aumentada de dados e de imagens evidencia as muitas formas de ser moderno e globalizado, além das diversas maneiras de ser estrangeiro. As novas barreiras que se levantam expõem os interesses que estimulam a limitar as interdependências. Escolhe-se com qual outro queremos nos vincular e qual rejeitar. Nessa geopolítica de interações multidirecionais e restritas, “cada lugar tem seu próprio Oeste, e cada lugar é o Oeste de outro lugar”, como afirmam David Morley e Naoki Sakai, partindo de uma observação de Gramsci. Se o continente europeu atribuiu a si mesmo o protagonismo na modernidade, foi porque sua dominação do planeta lhe conferiu poder cartográfico. No fim do século 20, esse papel privilegiado confluía em direção aos Estados Unidos, o que fez com que Sakai escrevesse que o Ocidente poderia ser definido como “o grupo de países cujos governos (em algum momento) declararam sua afiliação militar e política aos Estados Unidos” (MORLEY, 2008, p. 92). Nenhuma religião, forma particular de vida econômica, política democrática, ou estilo artístico ou arquitetônico consegue ser índice de “ocidentalidade” – se considerarmos sua difusão e reelaboração em territórios alheios à Euro-América.

Na Ásia oriental e meridional, os modelos mais persuasivos de modernidade não vêm dos Estados Unidos, mas de algumas capitais asiáticas. No Vietnã e em outros lugares, os ícones e produtos da cultura popular que simbolizam, para muitos jovens, formas desejáveis de cosmopolitismo urbano e *cool* são as telenovelas taiwanesas, os vídeos de Hong Kong e os videogames japoneses, não os produtos norte-americanos. Há muitas modernidades e seus centros são móveis.





A obra de Alfredo Jaar no Museu de Arte Contemporânea de Helsinque. 1995 Alfredo Jaar's installation at the Museum of Contemporary Art, Helsinki. 1995

Quais são os passaportes necessários para ir, hoje, de um lugar a outro? Que amplitude deve ter um mapa que explique meu país? Muitos antropólogos e artistas vêm colocando questões como essas no centro de suas investigações. Alfredo Jaar o fez no fim dos anos 1980, quando criou um passaporte chileno com uma capa igual à do documento oficial; dentro, cada folha aberta mostrava as cercas de arame farpado de um campo de concentração, que iam se fechando em direção a um infinito interrompido por montanhas. A cena podia ser no Chile, seu país natal, ou em Hong Kong, onde ele documentou exilados vietnamitas, ou em qualquer um dos países que falam as sete línguas em que a frase “Abrindo novas portas” aparece, repetida, no céu desse horizonte enclausurado: inglês, cantonês, francês, italiano, espanhol, alemão e japonês. Línguas que correspondiam, então, às nações com alguns dos piores problemas migratórios e as políticas de migração mais restritivas.

Documento de identificação ao mesmo tempo individual e nacional, o passaporte existe para precisar a origem do viajante. Habilita-o a sair de seu lugar de nascimento e, às vezes, o impede. Combinando as ideias de acesso e reclusão, o passaporte serve de metáfora para homens e mulheres de um tempo multicultural, entre eles, os artistas; a respeito deles, dizia um artigo de Adriana Valdés, sobre a citada obra de Jaar, que “seu lugar não está dentro de nenhuma cultura em particular, mas nos interstícios entre elas, no trânsito” (VALDÉS, 1989).

Assim viveram outros artistas, como vimos nas camas com mapas de Guillermo Kuitca, no programa de obras *On Translation* de Antoni Muntadas e em muitos outros que contribuem com potentes metáforas para tornar visíveis – e pensar de forma crítica – os estereótipos da interculturalidade. Mas, por mais que se tente atuar nas fendas, e não se deixar aprisionar por uma cultura em particular, as discriminações tornam a globalização cultural seletiva. O mercado de arte e as redes institucionais limitam o número de artistas que conseguem expor em fóruns globalizados. Ainda que se exponham cada vez mais artistas africanos, asiáticos e latino-americanos em museus centrais de Nova York, Londres, Pequim e Tóquio, e em bienais de maior ressonância, o que se demanda dos criadores de países periféricos é algo que não se pediria a um alemão ou inglês: que sejam representantes de identidades nacionais.

Apesar das tendências homogeneizantes de alguns mercados de bens materiais e simbólicos, para pensar e criar continua sendo necessário trabalhar com as diferenças, a riqueza e os conflitos da interculturalidade. Por isso, *One Million Finnish Passports*, obra criada por Alfredo Jaar em 1995 – e retomada

Despite the homogenizing tendencies of certain markets for material and symbolic goods, thinking and creating still demand attention to difference, to the wealth and conflicts sparked by interculturalism. This is why the work *One Million Finnish Passports*, created by Alfredo Jaar in 1995 and recreated in 2014, still remains perfectly current. And not only because Finland has a very restrictive immigration policy (stricter than those of most other European countries). When this piece was first shown, the small number of foreigners accepted into Finland stood in contrast with the application made by Finland in that same year to join the European Union, which had a more open policy. Since the 2008 financial crisis, Europe's openness towards people from foreign nations has been narrowing, even for people from the same region.

The invasive logic of financial speculation, imposed on all aspects of socio-political life (education and health budgets, evictions of homeowners with impossible mortgages, international corruption among politicians, bankers and corporate executives, and so on), is particularly merciless when it is applied to migrants. As a report presented by Oxfam to the 2014 Davos Economic Forum states, government is “working for the few,” with “political capture and economic inequality.” Two of the most undemocratic and grotesque embodiments of this kind of politics are: a) the fact that the privileged few are permitted to evade their responsibilities in relation to their countries' public expenditure by channeling their incomes to tax havens; and b) the fact that European citizenship and residence permits are available for purchase to those who possess one million euros. That is the cost of a passport in Malta, and it is not dissimilar in Spain, Portugal, Cyprus, or Greece. Some countries are happy to grant residence or even citizenship to large-scale investors; others prefer those who buy up sovereign debt or shares in companies undergoing critical difficulties. This “passport bazaar” feeds the coffers of solicitors linked to embassies and propagates the appearance of fake businesses, to a point at which “the secretary herself, according to one report, is found to be employed by 20 companies at the same time” (Carbajosa 2014, 7).

“We are witnessing a race between European Union nations to see who can make it easiest for the wealthy and who can sell most residence permits,” says Kinga Göncz, a Hungarian Euro MP. “This phenomenon moves a lot of money and is very dangerous, because it violates the European values of non-discrimination of people. On the one hand, we are putting up all sorts of obstacles against entry to refugees, and on the other we are opening the door to the super rich.”

Even nations that were involved in establishing modern human rights, such as France and Italy, are experiencing intensifying racism against and expulsions

em 2014 – continua plenamente atual, e não apenas pelo fato de a Finlândia ter uma política muito restritiva em relação aos imigrantes, mais severa que a maioria dos países europeus. Quando a obra foi exposta pela primeira vez, o número diminuto de estrangeiros que eram admitidos no país contrastava com o pedido de entrada da Finlândia, no mesmo ano, na União Europeia, que tinha uma política mais aberta. Nos anos posteriores à crise de 2008, a receptividade europeia a pessoas de outras nações – inclusive da mesma região – diminuiu.

A lógica invasiva da especulação financeira, que se impõe a todas as áreas da vida social e política (nos orçamentos de educação e saúde, no despejo de proprietários de casas financiadas com empréstimos impagáveis, nos esquemas de corrupção internacional que envolvem políticos, banqueiros e empresários), maltrata particularmente os migrantes. Como diz o informe apresentado por Intermón Oxfam à cúpula de Davos de 2014, governa-se “para as elites”, com “sequestro democrático e desigualdade econômica”. As duas consequências mais grotescas e antidemocráticas dessa política são: a) consentir que privilegiados se eximam de sua responsabilidade com os gastos públicos de seus Estados pela deriva de investimentos em paraísos fiscais; b) a compra de nacionalidade e residência europeias por aqueles que podem pagar um milhão de euros. É o que custa um passaporte em Malta. Com variações, pede-se aproximadamente o mesmo valor por um passaporte na Espanha, Portugal, Chipre ou Grécia. Alguns países concedem residência e até nacionalidade a altos investidores; outros preferem dá-las a quem compra dívidas públicas ou ações de empresas em estado crítico. Esse “bazar do passaporte” alimenta escritórios de advocacia ligados às embaixadas e multiplica negócios fictícios e empresas falsas – a tal ponto que “a mesma secretária, diz um informe, aparece empregada em vinte empresas ao mesmo tempo” (CARBAJOSA, 2014, p. 7).

“Estamos assistindo a uma competição entre países da União Europeia para ver qual se torna mais fácil para os ricos e qual consegue vender mais vistos de residência”, diz a euro-parlamentar socialista húngara Kinga Göncz. “É um fenômeno que movimenta muito dinheiro e é muito perigoso, porque atenta contra os valores europeus que defendem a não discriminação entre as pessoas. Por um lado, colocamos todo tipo de barreiras aos refugiados, para evitar que entrem; por outro, abrimos as portas aos extremamente ricos.”

Mesmo as nações fundadoras dos direitos humanos modernos, como França e Itália, exacerbam a xenofobia e expulsam migrantes que contribuíram para seu bem-estar. Em referendo de fevereiro de 2014, a Suíça aprovou cotas de

of some of the migrant peoples that contributed to their welfare. In February 2014, a referendum in Switzerland approved the setting of entry quotas for European neighbors, putting an end to the free cross-border circulation in place since 2002. The governments of the United Kingdom, Germany, the Netherlands, and Austria, responding to the electoral progress of ultranationalist parties, are restricting workers' rights and access to social services from laborers coming in from Mediterranean countries and Eastern Europe. We could say of democracy what Gayatri Spivak (2012) said of the Enlightenment: it is "sick at home."

Another way of putting it would be that either Europe or democracy are out of joint; they are foreign, strangers to their own history and to the discourse which laid down their very purpose of being. It is as if they had lost their passports—the document that proved what they intended to be.

One million piled-up passports in the form of a column inevitably evoke a monument, but it is not a monument to any historic achievement. Paradoxically, it brings up an image of that which is not wanted: those who are not received. Is it about the paperless migrants or the loss of sense of those who deny them the papers?

For me, today, the monumentalization of these passports suggests something different. In 1995, Jaar represented the number of immigrants that Finland should take in proportionally to its population at the time (five million), to correspond to the 20 percent of the European population that was foreign. The work is now given new meaning by the game of the one million euros that is now the cost of a European passport. Two decades ago, the piece received its meaning from its direct proportional link with the people who had been virtually denied entry. In 2014, it becomes a metaphor for the commodification of identity. What the work now monumentalizes is the loss of the European values, which, as Kinga Göncz says, gave a meaning to a coexistence based on non-discrimination.

Passports were created as a form of identification that indicated the origin of travelers and permitted them to inhabit different territories. Today, they are a fictional representation of what belonging to a community permits or at least simulates: being accepted as investors, tourists with purchase power, and rootless goods. The question for art is: how can one build poetics on such a stage?

Néstor García Canclini [Argentina, 1939] is distinguished professor at Universidad Autónoma Metropolitana and emeritus researcher of the National System of Investigators, of Mexico. This essay first appeared in *Alfredo Jaar: Tonight No Poetry Will Serve*, edited by Patrik Nyberg & Jari-Pekka Vanhala (Helsinki: A Kiasma Museum of Contemporary Art Publication 141, 2014). The essay is reprinted here with the author's and the museum's permission.

English version: **Eva Malkki**

entrada para seus vizinhos europeus, acabando com a livre circulação, vigente desde 2002. Em resposta ao avanço eleitoral de partidos ultranacionalistas, os governos do Reino Unido, Alemanha, Holanda e Áustria restringem os direitos trabalhistas e o acesso a serviços sociais de trabalhadores da região mediterrânea e do Leste Europeu. Como disse Gayatri Spivak (2012), a respeito do Iluminismo, podemos dizer que a democracia “adoece em sua própria casa”.

Em outras palavras, a Europa ou a democracia estão fora de si, são estrangeiras, estranhas a sua história, ao discurso com o qual concebiam o sentido de nação. É como se tivessem se privado de seus passaportes, daquilo que documentava o que pretendiam ser.

O monumento no qual se converte, inevitavelmente, um milhão de passaportes empilhados, enquadrados, não alude a nenhuma conquista histórica. Evoca, paradoxalmente, aquilo que não se deseja, aqueles a quem não se recebe. Fala dos imigrantes sem documento – ou da perda de sentido para aqueles que o negam?

Imagino que a monumentalização dos passaportes adquira, hoje, outro significado. Jaar representou, em 1995, o número de migrantes que a Finlândia deveria receber, em relação a sua população da época – 5 milhões de pessoas –, em comparação aos 20% de estrangeiros residentes na Europa. A obra se ressignifica nesse novo jogo milionário dos euros, que é o preço de um passaporte europeu. Há duas décadas, o trabalho ganhava sentido na relação de proporção com as pessoas rejeitadas virtualmente; em 2014, torna-se uma metáfora da mercantilização das identidades. O que a obra monumentaliza, agora, é o extravio dos valores europeus que, como disse Kinga Göncz, conferiam o sentido a uma convivência baseada na não discriminação.

Os passaportes, que nasceram como documento de identificação, indicavam a origem dos viajantes e habilitavam-nos a viver em outros territórios. Agora, tornaram-se uma representação fictícia daquilo que possibilita, ou simula, pertencer a uma sociedade: ser aceito como investidor, turista com poder aquisitivo, mercadoria desarraigada. A pergunta para a arte é: como criar uma poética nesse cenário?

Néstor García Canclini [Argentina, 1939] é professor emérito da Universidad Autónoma Metropolitana e pesquisador emérito do Sistema Nacional de Pesquisa, do México. Este artigo foi publicado originalmente em *Alfredo Jaar: Tonight No Poetry Will Serve*, editado por Patrik Nyberg & Jari-Pekka Vanhala (Helsinque: A Kiasma Museum of Contemporary Art Publication 141, 2014). Reprodução autorizada pelo autor e o museu.

Tradução: **Julia Ayerbe**

⊥ ⊙ ▽ ∩ ∕

∨ H ⊙

∨ H ▽ + ▽ ⊙ ▽

∕ H ⊙ ▽ ⊥ ◊ K □ ⊙ ∨

▽ ∅ ⊙ ▽ +

⊥ ⊙ ▽ ∩ ∕

COUNTER-NARRATIVES

▽ □ ▽ ∕ ∕ ∩ ≡

∕ ∩ ⊥ H ⊙ ▽ W + + W ∕

▽ ∟ ▽ ⊙ ▽ ⊙ ⊥ ∩ + ▽ □ ∩ ∕ □

⊥ ⊙ ▽ ∩ ∴

⊙ ▽ 王 田

⊙ ⊙ ▽ 王 ∨ ⊙ < 主

◇ 王 ∨ 王 尸 ∩ 尸 ∴ 尸 ∘ 王 尸

∴ ⊙ ∘ 尸 王

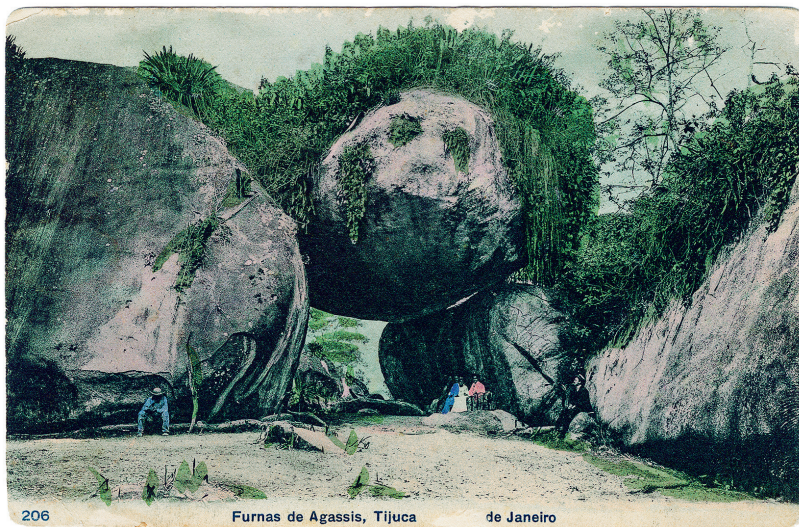
CONTRANARRATIVAS

⊥ ⊙ ▽ ∩ ∴

尸 田 尸 ∴ ∴ ∩ 三

∴ ∩ ⊥ 尸 ▽ 王 + 尸 ∴

尸 尸 尸 ⊙ 尸 ⊙ ⊥ ∩ + 尸 田 ∩ ∴ 田 ⊙



No alto, cartão-postal das Furnas de Agassiz na Floresta da Tijuca, Rio de Janeiro. 1908. Acima, Agassiz: *The Mixed Traces Series. Furnas de Agassiz in the Tijuca Forest, Rio de Janeiro.* Sasha Huber. 2010 Up top, postcard of Agassiz Caves in Tijuca Forest, Rio de Janeiro. 1908. Above, Agassiz: *The Mixed Traces Series. Furnas de Agassiz in the Tijuca Forest, Rio de Janeiro.* Sasha Huber. 2010

Louis quem? O que você deveria
saber sobre Louis Agassiz
Louis Who? What You Should
Know about Louis Agassiz
(2010)

Sasha Huber

Performance e pesquisa: Sasha Huber e Petri Saarikko

Performance and Research: Sasha Huber and Petri Saarikko

No final de 2005, ganhei de minha irmã *Reise in Schwarz-Weiss: Schweizer Ortstermine in Sachen Sklaverei* [Viagem em preto e branco: visitas *in situ* na Suíça, em termos de escravidão]¹, um livro sobre a participação suíça no tráfico negreiro nos séculos 18 e 19. Meu interesse no assunto deriva de minha formação como artista suíço-haitiana, firmemente enraizada nas culturas do Haiti e do Caribe. O livro de Hans Fässler se debruça sobre a história do trabalho e da riqueza, e inclui algumas passagens interessantes sobre o Haiti. Quando conheci **At the end of 2005**, my sister gave me *Reise in Schwarz-Weiss: Schweizer Ortstermine in Sachen Sklaverei* [Travel in black and white: Swiss-site visits in terms of slavery]¹, a book about the Swiss participation in the slave trade during the 18th and 19th centuries. My interest in the topic derives from my background as a Swiss-Haitian artist with living roots in Haitian and Caribbean culture. Hans Fässler's book delves into the history of labor and wealth, including some interesting passages on Haiti. When I met Fässler in the summer of

¹ Fässler, Hans. *Reise in Schwarz-Weiss: Schweizer Ortstermine in Sachen Sklaverei*. Zúriquer: Rotpunktverlag, 2005.

¹ Hans Fässler, *Reise in Schwarz-Weiss: Schweizer Ortstermine in Sachen Sklaverei* (Zúricher: Rotpunktverlag, 2005).—Ed.

2006, I told him about my previous art project, *Shooting Back—Reflection on Haitian Roots*. This investigates Haitian history and my own origins. It criticizes some individuals who contributed to the historical and social conditions in Haiti from the 15th to the 20th century, and who made it what it is today—the poorest country in the Western hemisphere. I needed to know more.

Hans Fässler wrote in an article in *Framework* magazine (2009, 97): “One year later, in 2007, Neuchâtel, a city in the French-speaking part of Switzerland with historical links with slavery and the slave trade, was celebrating the 200th anniversary of the birth of Louis Agassiz (1807–1873). The local museum of natural history put on exhibitions that highlighted his achievements as a founder of academic institutions, as a Swiss-American zoologist, as a researcher of fossil fish, and as a pioneer of glaciology, and told the story of the founding of the American National Academy of Sciences in 1863. A painting depicting the signing of the Academy charter shows Agassiz standing next to President Lincoln.”

The Alpine peak Agassizhorn, named in the 1840s, rises to nearly four thousand meters above sea level and is located on the boundary between the cantons of Bern and Valais. Little has been written about the fact that Agassiz was also one of the world’s most influential racists and a pioneering thinker of apartheid. In *Reise in Schwarz-Weiss*, Fässler tells the story of Agassiz’s first encounter with an African-American in a Philadelphia hotel in 1846, and what he wrote to his mother about it:

I can scarcely express to you the painful impression that I received, especially since the sentiment that they inspired in me is contrary to all our ideas about the confraternity of the human type and the unique origin of our species.... I experienced pity at the sight of this degraded and degenerate race, and their lot inspired compassion in me thinking that they are really men. Nonetheless, it is impossible for me to repress the feeling that they are not of the same blood as us. In seeing their black faces with their thick lips and grimacing teeth, the wool in their head, their bent knees, their elongated hands, their large curved nails, and especially the livid colour of the palms of their hands, I could not take my eyes off their faces in order to tell them to stay far away.

Among Agassiz’s friends was the infamous phrenologist Dr. Samuel George Morton, who tried to prove the inferiority of the “black race” by mea-

Hans, no verão de 2006, contei a ele sobre meu projeto artístico *Shooting Back – Reflection on Haitian Roots* [Revidando – Reflexões sobre raízes haitianas]. O trabalho investiga a história do Haiti e minhas próprias origens, e critica indivíduos que contribuíram para a criação das condições históricas e sociais do Haiti do século 15 ao século 20, fazendo do país o que ele é hoje – o mais pobre do hemisfério ocidental. Eu precisava saber mais.

Em um artigo para a revista de arte *Framework* (2009, p. 97), Fässler escreveu: “Um ano depois, em 2007, Neuchâtel, cidade do cantão francês da Suíça que tem ligações históricas com a escravidão e o tráfico negreiro, celebrava o 200º aniversário do nascimento de Louis Agassiz (1807-1873). Exposições no museu de história natural local enalteciam suas realizações como fundador de instituições acadêmicas, zoólogo suíço-americano, pesquisador de peixes fósseis e pioneiro da glaciologia, e contavam a história da fundação da Academia Nacional Americana de Ciências, em 1863. Uma pintura retrata a assinatura do alvará da academia, e mostra Agassiz de pé, ao lado do presidente Lincoln”.

O pico alpino Agassizhorn, batizado na década de 1840, ergue-se a quase 4 mil metros acima do nível do mar, na fronteira entre os cantões de Berna e Valais. Pouco se escreveu sobre o fato de Agassiz ter sido um dos racistas mais influentes do mundo, e um teórico pioneiro do apartheid. No livro *Reise in Schwarz-Weiss*, Hans relata o primeiro encontro de Agassiz com um afro-americano, em um hotel da Filadélfia, em 1846, e o que o zoólogo escreveu à mãe sobre o fato:

Mal posso expressar a dolorosa impressão que tive, sobretudo porque o sentimento que eles me inspiram é contrário a todas as nossas ideias sobre a fraternidade entre os homens e a origem singular de nossa espécie. [...] Senti pena à vista dessa raça degradada e degenerada, e compaixão pelo grupo, já que são, de fato, homens. Ainda assim, não consigo reprimir o sentimento de que eles não têm o mesmo sangue que nós. Ao ver seus rostos negros, com lábios grossos, dentes contorcidos e cabelo encarapinhado, seus joelhos arcados, suas mãos compridas, suas unhas curvadas e sobretudo a cor pálida das palmas, não consegui deixar de fitá-los, para garantir que ficassem bem longe.

Entre os amigos de Agassiz estava o infame frenologista Samuel George Morton, que tentava provar a inferioridade da “raça negra” medindo crânios e

suring skull sizes, concluding that the volume of the “black brain” was smaller than that of the “white brain.” Another of Agassiz’s friends was Dr. Gibbes, a South Carolina slave owner and admirer of Morton, who offered him a unique opportunity to analyze specimens of African slaves as if he were studying petrified fish in the Swiss Alps. “Agassiz,” Gibbes wrote, “was delighted with his examinations of Ebo, Foulah, Gullah, Guinea, Coromantee, Mandingo, and Congo Negroes,” and found enough evidence to “satisfy him they have differences from other races.” (Fässler 2005)

In 1850, Agassiz had hired a photographer from Columbia, South Carolina, called J.T. Zealy to photograph slaves to support his racial theories. Of his many daguerreotype slave portraits, six have survived to this day. One of those Congo-born slaves on a South Carolina plantation was called Renty, or at least that is the name that has survived. The photograph represented the work of someone who had believed strongly that racial intermixing was a “sin against nature,” who had spoken of the “submissive, obsequious, imitative negro” and the “scientific duty” to establish a hierarchy among the “races,” and who had promulgated the thesis that “a civilized society of black people” had never developed in Africa.

Fässler found all this intolerable, and he launched the ‘*Demounting Louis Agassiz*’ campaign, which proposed—as a strong Swiss statement against racism—that the mountain be taken away from Agassiz and renamed Rentyhorn, in honor of one of Agassiz’s victims. Fässler invited me to become a member of the committee. In the summer of 2008, I began planning an intervention and finally decided to make a journey to the Agassizhorn that would be documented in an exhibition. The plan was carried out.

I wanted to reach the top of the Agassizhorn and rename it by installing a metal plaque on the snowy peak bearing the name Rentyhorn. A helicopter company agreed with the plan but canceled its participation at the last minute, in response to a local newspaper article describing the intervention. The news had spread, and the mayors of the local communes refused to approve the ascent. Luckily, another helicopter company was brave enough to fly the plaque to the top.

After the intervention a letter was written to the mayors of the Cantons, and also to Kofi Annan (a member of the UNESCO World Natural Heritage Committee for the Jungfrau-Aletsch region), whose representative in his reply of December 5, 2008, expressed Mr. Annan’s appreciation and wishes of

concluindo que o volume do “cérebro negro” era menor que o do “cérebro branco”. Outro amigo de Agassiz era o Doutor Gibbes, senhor de escravos da Carolina do Sul e admirador de Morton, a quem ofereceu a oportunidade única de analisar espécimes de escravos africanos – como se estivesse estudando peixes petrificados nos Alpes suíços. “Agassiz”, escreveu Gibbes. “ficou maravilhado com as análises que fez dos negros de Ebo, Foulah, Gullah, Guiné, Coromantee, Mandingo e do Congo”, tendo encontrado provas suficientes para “convencer-se de que eles diferem das outras raças”. (FÄSSLER, 2005)

Em 1850, Agassiz contratou J.T. Zealy, um fotógrafo de Colúmbia, na Carolina do Sul, para produzir fotografias dos escravos que embasassem suas teorias raciais. De seus inúmeros daguerreotipos, seis resistem até hoje. Um dos escravos que fotografou em uma fazenda na Carolina do Sul chamava-se Renty; ou, pelo menos, foi o nome que chegou até nós. A foto ilustra o trabalho de uma pessoa que acreditava piamente que a miscigenação racial era um “pecado contra a natureza”; que falava de um “negro submisso, subserviente e imitativo” e do “dever científico” de estabelecer uma hierarquia entre as “raças”; e que defendia a tese de que nunca se desenvolvera, na África, “uma sociedade civilizada de negros”.

Considerando tudo isso intolerável, Hans lançou a campanha *Demounting Agassiz* [Desmontando Agassiz], que propunha que a montanha fosse tirada de Agassiz e rebatizada Rentyhorn, em homenagem a uma de suas vítimas. Seria uma contundente declaração da Suíça em repúdio ao racismo. Hans me convidou para participar da comissão. Em meados de 2008, comecei a planejar uma intervenção; acabei decidindo fazer uma viagem ao Agassizhorn, documentá-la e transformar a experiência em uma exposição. O projeto foi realizado.

Queria chegar ao topo do Agassizhorn e rebatizá-lo, instalando uma placa de metal com o nome Rentyhorn no pico nevado. Uma empresa de helicópteros topou fazer o transporte, mas cancelou sua participação no último minuto, depois que um artigo em um jornal local descreveu a intervenção. A notícia havia se espalhado, e os prefeitos das principais comunidades locais se recusaram a aprovar a subida. Por sorte, outra empresa de helicópteros foi corajosa o bastante para levar a placa até o topo.

Depois da intervenção, uma carta foi enviada aos prefeitos dos cantões, e também a Kofi Annan (membro da Comissão do Patrimônio Natural Mundial da Unesco para a região de Jungfrau-Aletsch). Em sua resposta, datada de 5 de dezembro de 2008, um representante de Annan manifesta seu reconheci-

luck in our future endeavors. As Fässler put it: “Art had come to the rescue of politics, and the campaign was back on track, just in time to see the product of what Agassiz had considered repulsive ‘racial miscegenation’ being elected President of the United States of America.”

Signatures and expressions of solidarity were pouring in to the petition website—www.rentyhorn.ch—launched in September 2008, from across the globe, from Finland and Switzerland to Burkina Faso, South Africa, Chile, Haiti, Djibouti, and Kyrgyzstan. Finally, in October 2008, the debut exhibition of the Rentyhorn intervention was shown in a gallery in Helsinki, Finland....

• • •

JOURNEY TO BRAZIL

Almost 150 years after Agassiz had made his *Journey to Brazil*,² I decided to begin my second quest to follow in his tracks. My partner, the artist Petri Saarikko, joined me in 2009 to follow in Agassiz’s footsteps to the Rio de Janeiro region of Brazil, where the Thayer Expedition had begun in 1865. During the two-month artist residency in Rio, we rediscovered sites where Agassiz had carried out his scientific studies of glacier formations. Agassiz was a firm believer in divine genesis, unlike Darwin, but he also believed that there had been glaciers in the tropics during the ice age.

While in Rio, we continued to delve deeper into the places that Agassiz had visited. With local assistance, we discovered three sites that still bear his name: *Pedra Agassiz*, *Furnas de Agassiz*, and *Praça Agassiz*....

The first site was a local mountain: *Pedra Agassiz*, in the Tijuca Forest. This is covered in rainforest, and occasionally visited by climbers. A vast panorama of the city of Rio can be seen from the top. We made day trips to the surrounding rainforest, revealing majestic, yet familiar-looking rock formations.

The second discovery in the Rio area was some cave-like structures of giant rocks: *Furnas de Agassiz*. Tourist groups had frequently visited the site until the early 1980s, and the caves still contain some of the original features, such as underground passages, benches, rusty old lamps, and embossed signs. Today the caves are abandoned and used for worship and sacrificial ceremonies by followers of the Candomblé religion. The area contains small sites of worship, animal

² Louis Agassiz and Elizabeth Cabot Cary Agassiz, *A Journey in Brazil* (Boston: Tucknor and Fields, 1868). Available at <http://archive.org/details/journeyinbrazilooagasiala>.—Ed.

to e deseja sorte em nossos projetos futuros. Como Hans colocou: “A arte veio em socorro da política, e a campanha voltou aos trilhos a tempo de um fruto daquilo que Agassiz considerava ‘miscigenação racial’ repulsiva ser eleito presidente dos Estados Unidos”.

Assinaturas e manifestações de solidariedade pipocaram no website da petição (www.rentyhorn.ch), lançado em setembro de 2008, vindas de todo o mundo, da Finlândia e da Suíça a Burkina Fasso, África do Sul, Chile, Haiti, Djibouti e Quirguistão. Finalmente, em outubro de 2008, a exposição sobre a intervenção Rentyhorn foi aberta em uma galeria em Helsinque, na Finlândia.

...

VIAGEM AO BRASIL

Quase 150 anos depois de Agassiz fazer sua *Viagem ao Brasil*², decidi começar uma segunda empreitada seguindo seus passos. Em 2009, meu companheiro, o artista Petri Saarikko, juntou-se a mim para seguirmos as pegadas de Agassiz na região do Rio de Janeiro, onde a Expedição Thayer teve início, em 1865. Durante uma residência artística de dois meses no Rio, redescobrimos os sítios onde Agassiz realizou seus estudos científicos sobre formações glaciais. Apesar de ser um firme defensor do criacionismo, diferentemente de Darwin, ele acreditava que tinha havido geleiras nos trópicos na era glacial.

Enquanto estivemos no Rio de Janeiro, continuamos a mergulhar nos lugares que Agassiz visitara. Com ajuda local, descobrimos três locais que ainda ostentam seu nome: a Pedra Agassiz, as Furnas de Agassiz e a Praça Agassiz. [...]

O primeiro é uma montanha na Floresta da Tijuca, recoberta pela mata tropical e ocasionalmente visitada por alpinistas. Do topo, avista-se um amplo panorama da cidade do Rio de Janeiro. Nossos passeios pela floresta circundante revelaram formações rochosas majestosas, mas ainda assim familiares.

As Furnas de Agassiz, nossa segunda descoberta no Rio, são formações rochosas gigantes, parecidas com cavernas. Até o início da década de 1980, grupos de turistas visitavam o lugar com frequência; ainda hoje, as cavernas mantêm parte das estruturas originais, como passagens subterrâneas, bancos, luminárias velhas enferrujadas e placas gravadas na madeira. Abandonadas, as caver-

² Agassiz, Louis; Agassiz, Elizabeth Cabot Cary. *A Journey in Brazil*. Boston: Tucknor and Fields, 1868. Disponível em <http://archive.org/details/journeyinbrazilooagassiala>, em inglês.





bones, miniature religious sculptures, wall markings, burnt coins, and roosters living free.... In 2010, we [staged at the site] a somatological photo shooting similar to the photos Agassiz had commissioned in Rio and Manaus in 1865–66.

The third site, Praça Agassiz, is in the suburbs of Rio, about an hour's drive from the city center. The site is marked on maps as a square, but it is actually a dangerous intersection where, according to local inhabitants, there is a traffic accident on average every ten days or so. One week before our visit, a bus had crashed through a garage and demolished an entire house. When we were trying to salvage a metal *Praça Agassiz* plaque from the rubble behind the police line, the house owner and a local barkeeper living across the square stopped us, as there were ongoing insurance inspections. None of the residents had any idea who Agassiz was or where the name of the square originated. One year later, Petri and I returned to Praça Agassiz to undertake an intervention. In this intervention, I informed the local community about who Louis Agassiz was.

Sasha Huber [Switzerland, 1975] and **Petri Saarikko [Finland, 1973]** are artists based in Helsinki, Finland. In 2009 and 2010, they undertook a residence at Capacete, Rio de Janeiro under the invitation of Helmut Batista. The project was part of the 29th Bienal de São Paulo (2010). A register can be seen at <http://vimeo.com/28605708>. "Louis Who?.." was originally published in the book *(T)Races of Louis Agassiz: Photography, Body, and Science, Yesterday and Today*. The publication is a result of a collaboration between Sasha Huber and the Brazilian historian Maria Helena P. T. Machado.

Pages 198-199 *Louis Who? What You Should Know about Louis Agassiz*. Intervention. Sasha Huber and Petri Saarikko. Agassiz Square, Rio de Janeiro. Video, 2010

nas servem hoje como cenário para rituais de adoração e sacrifício feitos por praticantes do candomblé. Abrigam pequenos altares, ossos de animais, miniaturas de esculturas religiosas, inscrições nas paredes, moedas queimadas e galos soltos. [...] Em 2010, voltamos ao lugar para realizar uma sessão de fotos somatológicas, similares aos registros fotográficos comissionados por Agassiz no Rio de Janeiro e em Manaus, entre 1865 e 1866.

O terceiro local, a Praça Agassiz, fica no subúrbio carioca, a cerca de uma hora de carro do centro da cidade. O local figura nos mapas como praça, mas é, na realidade, um perigoso cruzamento onde ocorre um acidente de trânsito a cada dez dias, em média, segundo os moradores. Uma semana antes de nossa visita, um ônibus havia batido em uma garagem e derrubado uma casa inteira. Quando tentamos recuperar uma placa metálica com o nome Praça Agassiz dos escombros cercados pela polícia, o proprietário da casa e o dono de um bar local que morava do outro lado da praça nos impediram, porque a companhia de seguros ainda estava investigando o local. Nenhum dos moradores tinha a menor ideia de quem fora Agassiz ou de onde vinha o nome da praça. Um ano depois, Petri e eu voltamos lá para fazer uma intervenção na qual informávamos à comunidade local quem foi Louis Agassiz.

Sasha Huber [Suíça, 1975] e **Petri Saarikko [Finlândia, 1973]** são artistas baseados em Helsinque, Finlândia. Em 2009 e 2010, realizaram, a convite de Helmut Batista, uma residência no Capacete, Rio de Janeiro. O trabalho foi parte da 29ª Bienal de São Paulo (2010); os registros podem ser vistos em <http://vimeo.com/28605708>. "Louis quem?..." foi originalmente publicado no livro *(T)Races of Louis Agassiz: Photography, Body, and Science, Yesterday and Today*, resultado de uma parceria entre Sasha Huber e a historiadora brasileira Maria Helena P. T. Machado.

Tradução: **Anita di Marco**

Págs. 198-199 *Louis Who? What You Should Know about Louis Agassiz*. Intervenção. Sasha Huber e Petri Saarikko. Praça Agassiz, Rio de Janeiro. Vídeo, 2010



Eduardo Gil. *El Siluetazo*. Buenos Aires 21/22 de setiembre 1983. Fotografia
Eduardo Gil. *El Siluetazo*. Buenos Aires 21/22 de setiembre 1983. Photograph

Silhuetas

Silhouettes

(2010)

Ana Longoni

Embora alguns latino-americanos exilados na Europa tenham lançado mão do recurso anteriormente para denunciar as atrocidades das ditaduras, o início do uso massivo de silhuetas em escala natural para representar pessoas desaparecidas está certamente ligado ao evento do dia 21 de setembro de 1983, ainda na ditadura, em Buenos Aires, conhecido como *El Siluetazo* [O silhuetaço]¹. Em meio à atmosfera hostil e repressiva daquela época, liberou-se (temporariamente) um espaço para a criação coletiva, o que pode ser entendido como uma redefinição de **While some Latin American** exiles used silhouettes in Europe at an earlier date in order to denounce the dictatorships' atrocities, the widespread use of life-size silhouettes to represent the disappeared can be traced back to the events of 21 September 1983 [in Buenos Aires], still under the dictatorship, in what has come to be known as the *Siluetazo*.¹ Within the hostile and repressive atmosphere of that time, a (temporary) space for collective creation was liberated—something that can be thought of as a redefinition of artistic and politi-

¹ Na história argentina denominou-se com o aumentativo “azo” uma saga de insurgências populares: o *cordobazo*, o *rosariazo*, o *viborazo*, o *argentino* etc.

¹ In Argentinean history, the augmentative suffix ‘-azo’ is used to refer to a whole series of popular uprisings: the *cordobazo*, the *rosariazo*, the *viborazo*, the *argentino*, etc.

cal practices. The *Siluetazo* was an event in the fullest sense of the word: an exceptional moment in history in which artistic initiative coincided with demand coming out of social movements, and which gained momentum thanks to the support of a multitude. The protest involved a vast, improvised, outdoor workshop that lasted until well past midnight, in which demonstrators lay down in the Plaza de Mayo, offering their bodies for others to trace and outline. The resulting silhouettes were pasted onto walls, monuments, and trees, despite the threatening police presence that surrounded the participants.

The making of these silhouettes reclaimed a simple technique used to teach children to draw—the simple tracing onto paper of the empty shape of the human body. These were later fly-posted throughout the city centre as a way of representing ‘the presence of an absence’. As the silhouettes were left on street walls after the demonstration had finished, those who were missing acquired a public presence, until the dictatorship made them disappear again. The key to this gesture is quantification: pointing to the empty space that the thirty thousand absent bodies left among us. Moreover, the silhouettes articulate a visual apparatus that returns representation to that which has been negated, hidden, or forced to disappear. Eduardo Grüner conceives of the silhouettes as attempts to represent the disappeared:

that is, not simply what is ‘absent’—for all representation is, by definition, a representation of an absent object—but rather, what is intentionally made absent, that which has been made to disappear through some form of material or symbolic violence; in this case, the representation of the bodies of the disappeared by a systematic policy or a conscious strategy. (Grüner 2008, 285)

The logic that underpins this gesture, Grüner concludes, is that of the restitution of the image as substitution for the missing body. With the production of silhouettes, the subject returns to the body, even if this is a different subject, a broader subject, cohesive and multiple: the multitude that gathered to support the Third Resistance March initiated on 21 September by the Mothers.

The *Siluetazo* was conceived by three visual artists—Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, and Guillermo Kexel—while the Mothers, the Grandmothers of the Plaza de Mayo, and other human rights organizations and political activists took part in its material realization. The initial propos-

práticas artísticas e políticas. *El Siluetazo* foi um acontecimento no sentido mais pleno do termo: um momento excepcional da história em que uma iniciativa artística coincide com uma reivindicação dos movimentos sociais e ganha corpo graças ao apoio de uma multidão. O protesto envolveu uma enorme oficina improvisada, que durou até bem depois da meia-noite, na qual centenas de manifestantes deitaram-se no chão da Praça de Maio e ofereceram seu corpo para ser desenhado. As silhuetas resultantes foram coladas em paredes, monumentos e árvores, mesmo sob a presença ameaçadora dos policiais que cercavam a multidão.

A feitura das silhuetas resgata uma técnica simples, usada para ensinar crianças a desenhar: contornar as formas do corpo humano em papel. Mais tarde, elas seriam coladas nos muros da cidade, como uma forma de representar “a presença de uma ausência”. Conforme foram sendo deixadas nas ruas, depois que o protesto terminou, os desaparecidos ganharam uma presença pública, até que a ditadura os fizesse desaparecer de novo. A chave do gesto é a quantificação: apontar para o espaço vazio que 30 mil corpos ausentes deixaram entre nós. Mais que isso, as silhuetas articulam um dispositivo visual que devolve uma representação àquilo que foi negado, ocultado ou forçado a desaparecer. Eduardo Grüner pensa as silhuetas como uma tentativa de representação do *desaparecido*:

Isto é, não apenas o que está “ausente” – já que, por definição, *toda* representação é a representação de um objeto ausente –, mas sim o que foi intencionalmente tornado ausente, o que foi levado a desaparecer mediante alguma forma de violência material ou simbólica; nesse caso, a representação dos corpos que uma política sistemática ou uma estratégia consciente fez desaparecer. (GRÜNER, 2008, p. 285)

A lógica por trás desse gesto é, Grüner conclui, restituir a imagem em substituição ao corpo desaparecido. A produção de silhuetas devolve o sujeito ao corpo, ainda que seja um sujeito diferente, um sujeito mais genérico, ao mesmo tempo coeso e múltiplo: a multidão que se congregou para acompanhar a Terceira Marcha da Resistência, convocada em 21 de setembro pelas Madres².

² As Madres de Plaza de Mayo é uma associação argentina, formada durante a ditadura militar de Videla, que buscava recuperar com vida seus filhos, detidos e desaparecidos, e responsabilizar os criminosos por tais atos. Surgiu em 1977, quando se reuniram na Plaza de Mayo e fizeram uma manifestação pública e pacífica pedindo o paradeiro de seus filhos. A eleição da Plaza de Mayo se deve a sua localização, em frente a Casa Rosada, sede da Presidência da República e local tradicional de manifestações políticas. [N.T.]





al that the artists offered to the Mothers did not speak of ‘art’, but rather of ‘creating a graphic fact that will have an impact thanks to its large size and its unusual construction, serving to renew the attention of the media’ (Kexel; Flores; Aguerreberry 2008, 63). The idea was accepted and reformulated by the Mothers and materialized by the demonstrators, who made the procedure their own. According to the three artists, the ‘initial project included the personalization of each of the silhouettes by detailing clothes, physical features, sex, and age, using collage, colors, and portraiture’ (López Iglesias 2008, 313). The idea was to produce a silhouette for each missing person. However, the Mothers pointed out that this posed a problem, as the lists of victims were incomplete at the time (as they still are). The group instead decided to keep all the silhouettes identical, without any inscription that could distinguish one from another. The artists took ‘countless rolls of Kraft paper, all kinds of paints and spray-paints, paintbrushes, and rollers’ and some 1,500 silhouettes already made. They also took some stencils so that a uniform silhouette could be reproduced. The Grandmothers of the Plaza de Mayo pointed out that children and pregnant women should also be represented, so Kexel, one of the artists, placed a cushion on his belly and they traced his silhouette in profile. His daughter was the model for the child’s silhouette. The babies were simply drawn freehand.

The original plan of uniformity was modified by the process of collective construction. Aguerreberry’s testimony narrates a massive and spontaneous participation by the demonstrators that, from early on, made the artists ‘redundant’. ‘I reckon that we could have left just half an hour after getting there’, he is quoted as saying, ‘as we weren’t needed at all’.² Despite the decision not to give the silhouettes any identifying features, some demands were made to differentiate or individualize them, to endow them with a specific feature, that is, qualities of actual existence. Some demanded to be able to find their silhouette amidst the sea of silhouettes—that of their missing father, mother, child, friend, brother. A boy walked up to one of the draughtsmen and said, ‘Make my dad’. They asked, ‘What does your dad look like?’, and the draughtsman drew him with a beard and a moustache (Azurduy 1984). The participants made couples, mothers, and children, a group of factory workers—drawing ‘what they

² Quoted in Hernán Ameijeiras, ‘A diez años del Siluetazo,’ *La Maga* journal, Buenos Aires, 31 March 1993.

El Siluetazo foi uma iniciativa de três artistas visuais – Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel –, realizada com apoio das Madres, Abuelas, outras organizações de defesa dos direitos humanos, e militantes políticos. A proposta inicial que os artistas levaram para as Madres não falava de “arte”, mas de “criar uma ação gráfica que causara impacto pela dimensão e pela construção incomum, ajudando a reavivar o interesse da mídia” (KEXEL; FLORES; AGUERREBERRY, 2008, p. 63). A iniciativa foi aceita e reformulada pelas Madres, e concretizada pelos manifestantes, que se apropriaram da ação. Segundo os três artistas, “o projeto inicial propunha personificar cada silhueta, usando colagem, cor e técnicas de retrato para detalhar vestuário, características físicas, sexo e idade” (LÓPEZ IGLESIAS, 2008, p. 313). A ideia era produzir uma silhueta para cada uma das pessoas desaparecidas. As Madres viram uma questão aí, porque as listas de vítimas eram incompletas (como ainda o são). Em vez disso, o grupo decidiu, então, produzir silhuetas idênticas e sem qualquer inscrição que distinguisse uma da outra. Os artistas levaram para a praça “inúmeros rolos de papel Kraft, todo tipo de tinta e spray, pincéis e rolos”, além de cerca de 1500 silhuetas já prontas. Também levaram estênceis para reproduzir silhuetas uniformes. As Abuelas sugeriram que crianças e mulheres grávidas também fossem representadas. Kexel então colocou uma almofada na barriga e deitou-se para que traçassem sua silhueta de perfil; sua filha serviu de modelo para a silhueta infantil. Os bebês foram feitos à mão livre.

A proposta original de manter uma uniformidade foi transformada pela construção coletiva. O testemunho de Aguerreberry dá conta da participação massiva e espontânea dos manifestantes, que rapidamente tornaram os artistas “dispensáveis”: “Acho que, depois de uma meia hora na praça, poderíamos ter ido embora, porque não fizemos nenhuma falta”³. Apesar da decisão de não acrescentar às silhuetas nenhuma marca de identidade, houve quem pedisse para diferenciá-las e individualizá-las, dotando-as de traços específicos, ou seja, de qualidades de uma existência real. Alguns queriam poder encontrar a “sua” silhueta em meio àquele mar de silhuetas – a de seus pais, mães, filhos, amigos ou irmãos desaparecidos. Uma criança se aproximou de alguém que estava desenhando silhuetas e pediu: “Faz o meu pai?”. O manifestante perguntou, “Como é seu pai?”. E desenhou-o com barba e bigode (AZURDUY, 1984). Os participantes criaram silhuetas de casais, de mães com crianças, de um grupo

³ Apud Ameijeiras, Hernán. “A diez años del Siluetazo”. Revista *La Maga*, Buenos Aires, 31 de março de 1993.

want or what others ask for in a process of collective construction' (López Iglesias 2008, 309).

Throughout this process, the silhouette became the trace, the index of two missing bodies: one belonging to the person who lent his or her body so that the silhouette could be traced and, through a process of transferal, the body of the disappeared. In this way, as Roberto Amigo Cerisola has written, 'the broken ties of solidarity are reconstructed in a powerfully moving symbolic act' (Amigo Cerisola 1995, 275). The gesture of lending one's body carries a certain ambiguity, as to take the place of the missing person is to accept that anyone could have taken the place of the disappeared, that anyone could have suffered the same uncertain and sinister fate. On the other hand, a corporality, a body, and a life—however ephemeral—is returned to the disappeared. The condition of subject is also returned to the missing, a condition that the perverse repressive methodology of disappearance refused to grant them. The body of the demonstrator taking the place of the disappeared as a live support for the construction of the silhouette makes it possible to think of the silhouette as a 'breathing trace' (Buntinx 1993, 236–255).

The *Siluetazo* involved the appropriation and occupation of the Plaza de Mayo and its surroundings.³ The Plaza de Mayo not only is centrally located, but also is of strategic importance to the network of political, economic, and symbolic power of Buenos Aires and Argentina. Amigo understands this event not only as a political 'taking over the square', but also as an 'aesthetic takeover' (Amigo Cerisola 1995, 265)—an offensive move towards the appropriation of urban space. What was produced there had an impact not just on those who took part in its making, but on many others, thanks to the silent scream projected the next morning by the silhouettes covering the walls of nearby buildings, which remained for a short time, until they were torn away by the police. The media pointed out that passersby voiced their discomfort or surprise at being interpellated, stared at by those faceless figures. A journalist wrote that the silhouettes 'seem to point from the walls to those who are to blame for their absence, silently demanding justice. Through a scenic effect, the families, the friends, the portion of the public that reacted to it and those

³ The term 'appropriation' is used by Fernando Bedoya and Emei in 'Madres de Plaza de Mayo: Un espacio alternativo para los artistas plásticos', in *El Siluetazo* (Longoni; Bruzzone 2008).

de operários de fábrica – desenhando “o que queriam e o que lhes era pedido, em um processo de construção coletiva” (LÓPEZ IGLESIAS, 2008, p. 309).

Ao longo do processo, a silhueta se convertia no vestígio, no índice de dois corpos ausentes: o primeiro, pertencente à pessoa que emprestou o seu para ser contornado, e o segundo, por um mecanismo de transferência, do corpo da pessoa desaparecida. Assim, como escreveu Roberto Amigo Cerisola, “os laços de solidariedade desfeitos são reconstruídos em um ato simbólico intensamente tocante” (AMIGO CERISOLA, 1995, p. 275). O gesto de emprestar o corpo carrega certa ambiguidade, já que tomar o lugar da pessoa desaparecida é afirmar que qualquer um poderia estar em seu lugar, que qualquer um poderia ter tido o mesmo destino incerto e sinistro. Por outro lado, uma corporalidade, um corpo, uma vida, por mais efêmera, são devolvidos ao desaparecido, assim como a condição de sujeito que a perversa metodologia repressiva de fazer alguém desaparecer negava. Quando o corpo do manifestante toma o lugar do desaparecido, na condição de suporte vivo para a criação da silhueta, permite que pensemos nela como “um vestígio que respira” (BUNTINX, 1993, pp. 236-255).

El Siluetazo envolveu a apropriação⁴ e a ocupação da Praça de Maio e imediações. A praça não é central apenas na localização; é também de importância estratégica na trama do poder político, econômico e simbólico de Buenos Aires e da Argentina. Amigo avalia o evento não apenas como uma ocupação política da praça, mas também como uma “ocupação estética” (AMIGO CERISOLA, 1995, p. 265) – uma ação ofensiva de apropriação do espaço urbano. O que aconteceu na praça impactou não só aqueles que se envolveram no protesto, mas também muitos outros, graças ao grito silencioso projetado, na manhã seguinte, pelas silhuetas que cobriam as paredes dos prédios próximos, e que se fixaram lá, por um tempo, até que a polícia as arrancasse. A imprensa notou que os pedestres manifestavam incômodo e estranheza, que sentiam ao serem interpelados, encarados por aquelas figuras sem rosto. Um jornalista escreveu que as silhuetas “pareciam apontar, das paredes, para os culpados por sua ausência, exigindo justiça, silenciosamente. Graças a um efeito cenográfico, as famílias, os amigos, a porção do público que reagiu a elas e os desaparecidos pareciam estar juntos pela primeira vez” (*Revista Paz y Justicia*, 1983). As silhuetas evidenciam algo que a opinião pública ignorava, ou teria preferido ignorar, rompendo o pacto de silên-

⁴ Recorrem a esse termo Fernando Bedoya e Emei, em “Madres de Plaza de Mayo: Un espacio alternativo para los artistas plásticos”. In: *El Siluetazo* (Longoni; Bruzzone, 2008).

who were taken away appeared together for the first time' (*Paz y Justicia* 1983). The silhouettes made evident that which the public opinion ignored or would rather ignore, breaking a pact of silence about the repression and those who were guilty of it, which had installed itself in Argentinean society during the dictatorship; something that could be summed up by the familiar disclaimer: 'We did not know'.

The symbolic effect of the *Siluetazo* turned the production of silhouettes into a powerful, recurrent, and public visual strategy. Silhouettes became a distinctive symbol for representing the disappeared. As with the photographs, the silhouettes have had a prolific and varying existence since 1983. The procedure was socialized and disseminated throughout the country and even outside its borders; unplanned *siluetadas* (the public use of silhouettes) took place without any direct links to the original event or direct control by the Mothers or the artists.

The silhouettes are often understood as the visual manifestation of the slogan 'Aparición con vida' ('Appearing alive') that the Mothers chanted from 1980 (in addition to the chant 'Con vida los llevaron, con vida los queremos', or 'Alive they took them, alive we want them'). The slogans responded to the rumours circulating at the time about how the regime was keeping the missing detained in clandestine camps. However, the relationship between the images and the text is slippery, and has given rise to opposing readings even among thinkers sympathetic to the human rights movement. Amigo points out that the silhouettes 'made present the absence of the bodies in a *mise en scène* of state terror', while Gustavo Buntinx understands them as proof of the fact that the Mothers were still hopeful about finding the missing alive. 'This was not a mere artistic illustration of a slogan, but its live actualization', he says. Conversely, Grüner writes that the silhouettes contain an element that 'unsettles those who look at them: they reproduce that familiar police procedure in which a dead body that has been taken away from the scene of the crime is drawn in chalk on the floor'. This could be read as 'a political gesture that appropriates the investigative methods of the enemy—of the so-called "forces of law and order"—creating a continuity that seems to be saying, "It was you"'. But it is also 'an unconscious gesture that accepts, sometimes contradicting a discourse that would rather keep talking about the "disappeared", that those silhouettes stand for corpses'. Therefore, 'the (conscious or unconscious)

cio sobre a repressão e os culpados por ela que se instalou na sociedade argentina durante a ditadura, e que podia ser resumida no bordão “Não sabíamos de nada”.

Graças ao impacto simbólico do *El Siluetazo*, a produção de silhuetas converteu-se em uma estratégia visual pública poderosa e recorrente. As silhuetas viraram uma forma distintiva de representar desaparecidos. Como a fotografia, as silhuetas tiveram uma existência prolífica e mutante desde 1983. A ideia foi socializada e se disseminou por todo o país e até fora dele; e aconteceram *siluetazos* espontâneos (sessões de uso público das silhuetas), sem qualquer conexão direta com a convocatória inicial ou controle dos artistas ou das Madres.

Costuma-se entender as silhuetas como a concretização visual do slogan “Apareçam com vida”, usado pelas Madres desde 1980 (cantava-se nas marchas: “com vida eles foram levados, com vida os queremos de volta”). Os slogans respondiam a boatos que circulavam na época de que o aparelho repressivo estaria mantendo seus presos vivos em campos clandestinos. No entanto, a relação entre imagem e texto é escorregadia, e dá lugar a interpretações opostas, mesmo entre pensadores que são simpáticos ao movimento pelos direitos humanos. Roberto Amigo diz que as silhuetas “tornaram a ausência dos corpos presente, em uma encenação do terrorismo estatal”, enquanto Gustavo Buntinx considera que elas ratificam a esperança de vida das Madres. “Não se tratava da mera ilustração artística de um slogan, mas de transformá-lo em realidade”, afirma. Propondo uma leitura inversa, Grüner é da opinião de que há, nas silhuetas, algo que “desestabiliza quem as vê, já que reproduzem o procedimento policial de desenhar com giz, no chão, o contorno de um cadáver que foi suprimido da cena do crime”. A ação poderia ser lida como “um gesto político que se apropria dos métodos de investigação do inimigo – das chamadas ‘forças da lei e da ordem’ –, criando uma continuidade que parece dizer: ‘Foram vocês’”. Mas é também “um gesto inconsciente que aceita, às vezes contradizendo um discurso que preferiria continuar falando em ‘desaparecidos’, que as silhuetas representam cadáveres”. Por isso, “a tentativa (consciente ou inconsciente) de representar o desaparecimento tem como função divulgar a morte do corpo físico”⁵.

Conscientes da associação provável entre silhuetas e morte, particularmente por causa do procedimento policial, as Madres rejeitaram a proposta inicial dos artistas de colar as silhuetas no chão (apresentada como uma de várias possibili-

⁵ As três interpretações citadas estão incluídas em *El Siluetazo* (LONGONI; BRUZZONE, 2008).

attempt to represent the disappearance is carried out in order to promote the death of the material body'.⁴

Aware of the likely association between silhouettes and death, particularly via police procedures, the Mothers rejected the artists' initial proposal to glue the silhouettes to the floor (which was presented among other options) and demanded that the silhouettes always be kept upright. As soon as they were finished, the demonstrators pasted them on the buildings lining the square.

Thanks to its dynamic of collective and participatory creation, the *Siluetazo* also allowed, if only for a brief moment, for the effective collectivization of the means of production and distribution of art, inasmuch as the demonstrators were incorporated as producers, and images had a free and public circulation. The visual fact was 'made by everyone and belongs to everyone' (Bedoya; Emei 2008, 185). This radical participatory practice—for which no special knowledge of drawing was required—was made evident in the dissemination of an idea or concept, in simple but effective artistic forms and techniques, in the repetition of an image and in the very act of producing it.

Buntinx reads in this collectivization of the means of artistic production a 'radical liquidation of the category of modern art as an object-of-pure-contemplation, an instance-away-from-life', as well as the recuperation of a 'magical-religious dimension of art that modernity had taken away' (Buntinx 1993, 253). This restores auratic charge and thaumaturgic and prodigious value to the image. Buntinx is not the only author who proposes a reading of the silhouettes in terms of a restitution of the aura. Grüner also points out that 'the idea of an objectified form that contains a vacuum that looks at us is related to (or at least, can be related to) Walter Benjamin's concept of auratic art', defined by 'the expectation that what one is looking at is looking back at one' (Grüner 2008, 285). Buntinx goes even further:

the occupation of the square clearly possesses a political and an aesthetic dimension, but it is also a ritual, in the most charged and anthropological sense of the term. It did not just attempt to raise awareness of the genocide, but also tried to reverse it: to reclaim the loved ones trapped in the phantasmagorical borders of death for a new life. [... it became a] messianic and political experience where resurrection and insurrection merge....

⁴ The three interpretations cited here are included in *El Siluetazo* (Longoni; Bruzzone 2008).

dades) e exigiram que as figuras fossem mantidas sempre na vertical. Assim que ficavam prontas, os manifestantes as colavam nos edifícios que cercam a praça.

Graças à dinâmica da criação coletiva e participativa, *El Siluetazo* também permitiu, mesmo que momentaneamente, uma socialização real dos meios de produção e circulação artísticos, na medida em que o manifestante se incorporou como realizador e que as imagens circularam pública e livremente. O acontecimento visual “foi feito por todos e pertence a todos” (BEDOYA; EMEI, 2008, p. 185). Essa prática radicalmente participativa – que não exigia qualquer conhecimento prévio de desenho – se manifestou na disseminação de uma ideia ou conceito, de formas e técnicas artísticas simples e eficientes, na reprodução de uma imagem e no próprio ato de criação.

Buntinx vê, na socialização dos meios de produção artísticos que *El Siluetazo* propôs, “um aniquilamento radical da categoria moderna da arte como objeto-de-contemplação-pura, instância-separada-da-vida”, assim como a recuperação da “dimensão mágico-religiosa da arte que a modernidade havia levado embora” (BUNTINX, 1993, p. 253). Isso devolveria à imagem sua carga áurica e seu valor taumatúrgico, prodigioso. Buntinx não é o único autor que propõe uma interpretação das silhuetas em termos da restauração da aura. Grüner também aponta que “a ideia de uma forma objetificada contendo um vazio que nos olha se relaciona (ou, pelo menos, pode ser relacionada) ao conceito de Benjamin da aura da obra de arte, definido pela expectativa de que aquilo que olhamos também olha para nós” (GRÜNER, 2008, p. 285). Buntinx vai mais longe:

a tomada da Plaza tem certamente uma dimensão política e estética, mas, ao mesmo tempo, *ritual*, no sentido mais carregado e antropológico do termo. Não se trata somente de gerar consciência sobre o genocídio, mas de *revertê-lo*: de reivindicar uma nova vida para entes queridos, presos nas fronteiras fantasmagóricas da morte. [Ela se tornou...] uma experiência político-messiânica na qual ressurreição e insurreição se confundem. [...] A ideia era transformar a arte em uma força que possa atuar na realidade concreta. Mas também há um gesto mágico nessa direção. Ao renovado poder político do império, opõe um insuspeitável poder mítico: um pacto ritual com os mortos. (BUNTINX, 1993, p. 253)

As centenas de manifestantes que participaram do ato não tinham uma concepção artística de sua ação; na verdade, a lembrança da origem artística da

The idea is to turn art into a force that can act in the concrete reality. But there is also a magical gesture in that direction. Against the renewed political power of empire, an unsuspected mythical power: a ritual pact with the dead. (Buntinx 1993, 253)

The hundreds of demonstrators who took part in that action had no artistic conception of their actions, and, in fact, for several years the memory of the artistic origin of the initiative was lost. We are faced with a collective action whose becoming dilutes (or even forgets) its ‘artistic’ origin. The distinctions between the socially allocated roles of the artist, the activist, and the spectator were radically undifferentiated, not just through the simple participation in somebody else’s initiative, but by turning everyone into a ‘maker’ of a common imaginary.

It is not relevant whether the *Siluetazo* was understood in its time as an artistic action or not. What is important is that the *Siluetazo* achieved the socialization of a visual tool that opened a new ‘social territoriality’ (cf. Marín 2003). Although it was born in the midst of the human rights movement and under the leadership of the Mothers of the Plaza de Mayo, its irruption was far from assimilated into a prefixed political project. It is precisely that indeterminacy which grants the *Siluetazo* its singularity as an event.⁵

Ana Longoni [Argentina, 1967] is a writer and researcher. Member of the Southern Conceptualisms Network, she teaches at the University of Buenos Aires (UBA) and the Programa de Estudios Independientes (Independent Studies Program) of MACBA, Barcelona. “The Silhouettes” was originally published in *El siluetazo*. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2008. Organizers: Ana Longoni, Gustavo Bruzzone.

English version: **Yaiza Hernández**

⁵ This reflection derives from a text I wrote in collaboration with Jaime Vindel, “Fuera de categoría: La política del arte en los márgenes de su historia”, *Tercer Texto: Conceptualismos del Sur: Antagonismos desde el arte y nuevas formas de la política en América Latina entre los 60 y los 80*, no. 4. Ed. Miguel A. López and A. Longoni, 2010.

Pages 206-207 Eduardo Gil, *Siluetas y canas*. *El Siluetazo*. Buenos Aires 21/22 de setiembre 1983. Photograph

iniciativa se perdeu por muitos anos. Estamos diante de uma ação coletiva cujo devir dilui (e até esquece) sua origem “artística”. As distinções entre os papéis sociais do artista, do ativista e do espectador foram radicalmente desfeitas, não apenas pela mera participação em uma iniciativa alheia, mas na medida em que todos se tornaram realizadores de um imaginário comum.

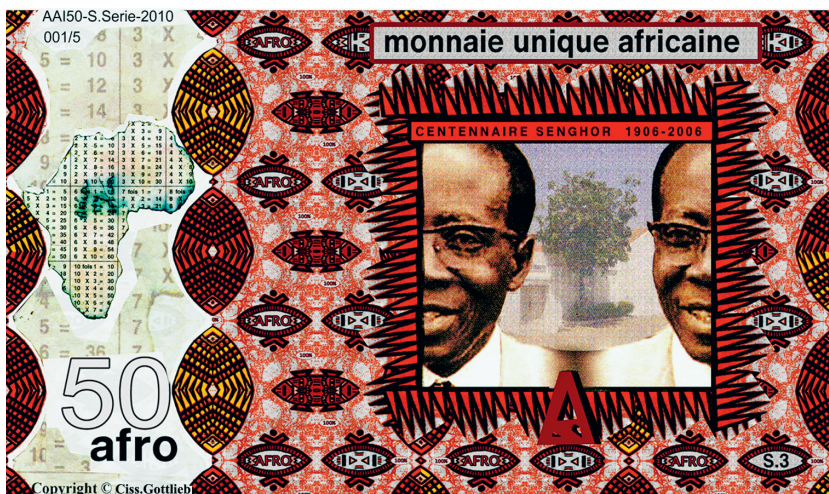
O relevante não é se *El Siluetazo* foi entendido, ou não, como ação artística a seu tempo. O que é importante no *Siluetazo* é a socialização de uma ferramenta visual que abriu uma nova “territorialidade social” (cf. MARÍN, 2003). Apesar de ter surgido no seio do movimento pelos direitos humanos, e sob a liderança das Madres de la Plaza de Mayo, sua irrupção não se assimilou a um projeto político predefinido. É justamente essa indeterminação que empresta ao *Siluetazo* sua singularidade como acontecimento⁶.

Ana Longoni [Argentina, 1967] é escritora e pesquisadora. Integrante da Rede de Conceitualismos do Sul, leciona na Universidade de Buenos Aires (UBA) e no Programa de Estudios Independientes do MACBA, em Barcelona. “Silhuetas” foi publicado originalmente em *El siluetazo*. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2008. Organizadores: Ana Longoni e Gustavo Bruzzone.

Tradução: **Julia Ayerbe**

⁶ Esta reflexão deriva do texto escrito em colaboração com Jaime Vindel, “Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia”. In: López, Miguel A. e Longoni, A. (orgs.). *Tercer Texto: Conceptualismos del Sur: Antagonismos desde el arte y nuevas formas de la política en América Latina entre los 60 y los 80*, nº 4, 2010.

Págs. 206-207 Eduardo Gil, *Siluetas y canas*. *El Siluetazo*. Buenos Aires 21/22 de setiembre 1983. Fotografia



Baruch Gottlieb e Mansour Ciss, *Hommage à la négritude/ Homage to Négritude*, 2006
Baruch Gottlieb and Mansour Ciss, *Hommage à la négritude/ Homage to Négritude*, 2006

Afropolitanismo

Afropolitanism

(2013)

Achille Mbembe

Seja na literatura, na filosofia, na música ou nas artes em geral, o discurso africano vem sendo dominado, há quase um século, por três paradigmas político-intelectuais que, de resto, não se excluem. Tivemos, por um lado, diversas variantes do nacionalismo anticolonial, que exerceram influência duradoura nas esferas da cultura, da política, da economia e até mesmo da religião. Por outro lado, diferentes releituras do marxismo originaram, aqui e ali, múltiplas representações do “socialismo africano”. Veio, por fim, um movimento pan-africanista, que privilegiava dois tipos de solidariedade: uma solidariedade racial e transnacional; e uma solidariedade internacionalista, de natureza anti-imperialista.

African discourse, be its subject literature, philosophy, music, or art, in general, has been dominated for nearly a century by three politico-intellectual paradigms—not necessarily mutually exclusive. There have been diverse variants of anticolonial nationalism, with a lasting influence on culture, politics, economics, even religion. There have also been various rereadings of Marxism, producing, hither and yon, myriad representations of “African socialism.” And finally there has been a pan-African movement, privileging two types of solidarity—racial/transnational and internationalist/anti-imperialist.

Na margem africana do Atlântico, podemos distinguir dois momentos marcantes do afropolitanismo. O primeiro é propriamente pós-colonial, uma fase inaugurada por Ahmadou Kourouma e seu *Sol das independências*, no início dos anos 1970, mas, sobretudo, por Yambo Ouologuem e seu *Devoir de violence* (1968)¹. A escrita de si – algo que, para Senghor ou os poetas da Negritude, consistia na busca do nome perdido e que, para Cheikh Anta Diop, se confundia com a ideia de uma dívida com o futuro, em virtude de um passado glorioso – torna-se, paradoxalmente, uma experiência de deglutição do tempo; uma cronofagia, portanto. Essa nova sensibilidade se diferencia da Negritude em pelo menos três níveis.

Primeiramente, ela relativiza o fetichismo das origens, ao mostrar que toda origem é bastarda, já que repousa sobre um monte de imundícies. Ouologuem, por exemplo, não se contenta em questionar os próprios conceitos de origem, nascimento e genealogia, tão centrais no discurso da Negritude. Ele tenta simplesmente confundi-los, ou mesmo aboli-los, a fim de abrir caminho para uma nova problemática: a autocriação e *autoprocriação*. Mas, se podemos nos autocriar, isso também significa que podemos nos autodestruir. Subitamente, a tensão entre o eu e o outro, o eu e o mundo, tão característica do discurso da Negritude, passa para o segundo plano, em benefício da questão da evisceração. Não podendo mais “mentir-se”, o ser é condenado a confrontar-se, a explicar-se a si mesmo. É a questão da *autoexplicação*.

Em segundo lugar, essa nova sensibilidade reexamina o estatuto daquilo que poderíamos chamar “realidade”. O discurso da Negritude pretendia ser um discurso sobre a diferença, um discurso da comunidade como diferença. A diferença era concebida como uma forma de resgatar a comunidade, que, estimava-se, havia sido perdida. Seria preciso, portanto, convocá-la ou reconvocá-la, chamá-la de volta à vida, por meio do luto por um passado erigido, em última instância, segundo a verdade do sujeito. Deste ponto de vista, tratava-se de um discurso feito de lamentações. A partir de Ouologuem, aos princípios da perda e do luto, sobrepõem-se os do excesso e da imoderação. A comunidade é, por excelência, o

¹ Nessa passagem, Mbembe faz referência a dois autores cuja escrita desafiava os modelos políticos e literários vigentes nos países de colonização francesa entre os anos 1960 e 70 – como era o caso da Negritude, retomada diversas vezes ao longo do texto. Enquanto Ahmadou Kourouma (1927-2003), escritor *malinké* da Costa do Marfim, elabora uma crítica às sociedades pós-coloniais à luz das independências africanas, o malinês Yambo Ouologuem (1940-) remonta à África pré-colonial para questionar a ideia de que a violência no continente foi unicamente produto dos contatos coloniais (THOMAS, 2002, p. 7). [N.T.]

grossness. The community is by definition the locus of grossness, expenditure, and waste. Its function is to produce garbage. It comes into the world and is structured by producing rubbish and digesting what it devours. We pass into a writing of surplus or even excess.² Reality (of race, the past, tradition, or, better still, power) appears not merely as that which exists and may be represented or embodied. It is also that which covers, envelops, and exceeds that which exists.

Because of this inextricability of the existing and that which exceeds it, and because reality is a matter not so much of assembling as of entwining, it can be spoken of only spiral-wise, like a whirlwind. This whirlwind space is precisely the point of departure for a Sony Labou Tansi, to take an example. It is no coincidence that his last, posthumous book bears the title *L'Autre Monde. Écrits inédits* [The Other World: Unpublished Writing], 1997. The care of the self is transformed into the care of the other world, a way of examining the night, the nocturnal realm, where, it is believed, sovereignty lies, in its final resting place. This evolution is favored by the centrality of the flaw represented, in a postcolonial environment, by State violence and increased human suffering, the entrance into a new era characterized by crudity and cruelty (Mbembe 2000).

This whirlwind writing is dominated by an esthetics of transgression. To write the self, to write the world and the other world is before all else *to write in fusion*, to write rape and violation. The voice disappears to make room for the “scream.”³ Sony Labou Tansi writes in the preface to his novel *L'État honteux* [The Shameful State]: “The novel is apparently a work of the imagination. But that imagination must find its place somewhere in some reality. I write, or I scream, in some measure to force the world to come into the world.” Three instances play this triple role (to write, to scream, to force the world to come into the world). They are religion, literature, and music (the latter including dance and theater). Through these three disciplines, there is expressed in all its clarity the African discourse on the suffering man, confronted with himself and his demon, forced to create something new. A doubling takes place in these disciplines through which the image of the self appears both as representation

² In addition to the writings by Sony Labou Tansi, see Ahmadou Korouma, *Allah n'est pas obligé* (Paris: Seuil, 2000), translated by Frank Wynne as *Allah Is Not Obligated* (Portsmouth: Heinemann, 2006).

³ Patricia Célérier, “Engagement et esthétique du cri,” *Notre Librairie* 148 (September 2002); Jean-Marc Éla, *Le Cri de l'homme africain* (Paris: L'Harmattan, 1980); and Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs* (Paris: Seuil, 1995).

lugar do excesso, do consumo e do desperdício. Sua função é produzir dejetos. Ela surge e se estrutura a partir da produção de resíduos e da gestão daquilo que devora. Passamos a uma escritura do excesso – ou, ainda, do excedente². A realidade (seja da raça, do passado, da tradição ou, melhor, do poder) não aparece somente como algo que existe, que pode ser representado, figurado. Ela é, também, aquilo que recobre, envolve e excede o existente.

Como o que existe e aquilo que o excede se misturam, e porque a realidade se apresenta mais como entrelaçamento do que como justaposição das coisas, só seria possível falar disso em espiral, à maneira de um turbilhão. Esse espaço turbulento é precisamente o ponto de partida da escrita de alguém como Sony Labou Tansi, por exemplo. Não é, aliás, por acaso, que seu último livro (póstumo) se intitula *L'Autre Monde. Écrits inédits* (1997). O cuidado de si transforma-se, assim, no cuidar do outro mundo, em uma maneira de perscrutar a noite, os domínios do noturno, nos quais, pensamos, a soberania reside em sua última morada. Esse encadeamento é favorecido pela centralidade da falha representada, na pós-colônia, pela violência do Estado e pelo aumento do sofrimento humano, a passagem para uma nova era caracterizada pela crueza e pela crueldade (MBEMBE, 2000).

Essa escritura turbulenta é dominada por uma estética da transgressão. Escrever o ser, escrever o mundo e o outro mundo é, antes de tudo, *escrever em fusão*, escrever o estupro e a violação. A voz desaparece para dar lugar ao “grito”³. No prefácio de seu romance *L'État honteux* (1981), Sony Labou Tansi escreve: “O romance é, aparentemente, uma obra da imaginação. A imaginação deve, contudo, encontrar seu lugar em alguma realidade. Eu escrevo, ou grito, um pouco para forçar o mundo a vir ao mundo”. Três instâncias assumem esse triplo papel (escrever, gritar, forçar o mundo a vir ao mundo): a religião, a literatura e a música (que também compreende a dança e o teatro). É por meio dessas três disciplinas que o discurso africano sobre o homem que sofre se expressa em toda a sua clareza, confrontado consigo mesmo e com seus demônios, e forçado a criar algo novo. Nessas disciplinas, ocorre, de fato, um desmembramento, por meio do qual a autoimagem aparece tanto como representação quanto como força de apresen-

² Além dos escritos de Sony Labou Tansi, ler Kourouma, Ahmadou. *Alá e as crianças-soldados*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003 (tradução para o português de Allah n'est pas obligé. Paris: Seuil, 2000).

³ Célérier, Patricia. “Engagement et esthétique du cri”. *Notre Librairie*, nº 148, setembro de 2002; Éla, Jean-Marc. *Le Cri de l'homme africain*. Paris: L'Harmattan, 1980; e Tansi, Sony Labou. *Le Commencement des douleurs*. Paris: Seuil, 1995.

tação. Além disso, em muitos aspectos, religião, literatura e música constituem instâncias por meio das quais ocorre a prática analítica, relativa à manifestação do inconsciente, às dinâmicas da repressão e da liberação, ou à própria experiência da cura (a interpretação de sonhos, as sessões para quebra de feitiços, o tratamento de possessos ou mesmo a luta contra os chamados “demônios” e outras forças do “mundo da noite” e do “invisível”).

O segundo momento do afropolitanismo corresponde à entrada da África em uma nova era de dispersão e circulação. Essa nova era é caracterizada pela intensificação das migrações e pela fixação de novas diásporas africanas no mundo. Com a emergência dessas novas diásporas, a África não constitui mais um centro em si. É feita agora de polos, entre os quais são constantes as passagens, a circulação e a abertura de caminhos. Esses polos se sucedem uns aos outros e se alternam. Eles compõem inúmeras regiões, camadas, sedimentos culturais nos quais a criação africana não cessa de brotar. Seja no campo da música ou da literatura, a questão não é mais saber qual é a essência da perda, mas sim como constituir novas formas do real – formas livres e móveis. Não se trata mais de retornar, a qualquer preço, à cena primeira, ou de repetir, no presente, gestos do passado. O passado pode ter desaparecido, mas não está fora do escopo. Ainda está aqui, sob a forma de uma imagem mental. Riscamos, apagamos, substituímos, obliteramos e recriamos formas e conteúdos. Procedemos por meio de conexões imprecisas, discordâncias, substituições e montagens – condição para atingir uma nova força estética.

É o caso, particularmente, do novo romance africano, da música, da dança e das artes visuais, nos quais a criação ocorre em meio aos encontros – alguns, efêmeros; outros, falhos. O objeto da criação artística não é mais descrever uma situação na qual nos tornamos espectadores itinerantes de nossa própria vida, porque fomos reduzidos à impotência pelos percalços da história. Pelo contrário, trata-se de testemunhar o homem estilhaçado que, lentamente, se levanta e supera suas origens. Por muito tempo, a criação africana preocupou-se com o tema das origens, dissociando-o da noção de movimento. Seu objeto central era a primeiridade: uma questão que remete apenas a si mesma, que é pura possibilidade. Em tempos de dispersão e circulação, essa mesma criação passa a atentar sobretudo à sua relação com o espaço, e não somente a si ou a um outro (MABANCKOU, 2009). A própria África vem sendo imaginada como um imenso espaço a ser percorrido, uma inesgotável citação que pode ser combinada e composta de muitas formas. A referência não se constrói mais a partir de uma singularidade essencial, mas a partir de uma capacidade renovada de bifurcação.

Importantes reconfigurações culturais acontecem na virada do século, ainda que persista uma distância entre a vida real da cultura e as ferramentas intelectuais que as sociedades usam para apreender seu destino. De todas as reconfigurações em curso, duas em particular estão sujeitas a ganhar um peso singular na vida cultural e na criatividade estética e política em anos vindouros. Há, a princípio, aquelas que se referem às novas respostas para a questão de quem é ou não “africano”. Muitos consideram “africano” aquele que é “negro”⁴ e, portanto, “não branco” – o grau de autenticidade é medido, assim, pela escala da distinção racial bruta. Ora, parece que todas as pessoas têm alguma ligação, ou pelo menos algo a ver, com a África – algo que os autoriza *ipso facto* a aspirar à “cidadania africana”. Há, claro, aqueles que designamos, em francês, *nègres*. Eles nasceram e vivem nos estados africanos, dos quais são naturais. Mas se os negro-africanos formam a maioria da população do continente, eles não são seus únicos habitantes, nem os únicos a produzir arte e cultura africana.

Vindos da Ásia, da Arábia ou da Europa, outros grupos populacionais se estabeleceram em várias partes do continente, em períodos diversos da história e por razões diferentes. Alguns vieram como conquistadores, comerciantes ou zelotes, como os árabes e os europeus que fugiram de toda sorte de miséria, tentando escapar de perseguições, seduzidos pela esperança de uma vida pacífica ou, ainda, movidos pela sede de riqueza. Outros migraram por causa de circunstâncias históricas mais e menos trágicas, como os africanos ou os judeus. Mão de obra essencialmente servil, outros, ainda, se enraizaram no contexto dos êxodos em busca de trabalho, como os malaios, os indianos e os chineses na África Meridional. Mais recentemente, libaneses, sírios, indo-paquistaneses e algumas centenas ou milhares de chineses surgiram aqui e ali. Todas essas populações trouxeram suas línguas, seus costumes, seus hábitos alimentares, seus modos de vestir, suas maneiras de rezar, enfim, suas artes do ser e do fazer. Hoje, as relações tecidas entre povos na diáspora e suas sociedades de origem são ainda mais complexas. Muitos se consideram integralmente africanos, mesmo pertencendo também a outros lugares.

Mas se a África constituiu por muito tempo um destino para toda sorte de movimentos populacionais e fluxos culturais, ela também é, há muitos séculos, um ponto de partida para diversas outras regiões do mundo. Esse processo mul-

⁴ No texto, tradução da palavra *noir*. No mesmo parágrafo, o autor emprega, em seguida, a palavra *nègres*, derivada do termo *negro*, em português e espanhol. [N.T.]

Arabic-Asiatic world, played a decisive role in this process. Because of this circulation of worlds, traces of Africa cover, from end to end, the surface of capitalism and of Islam. To the forced migrations of earlier centuries have been added others, of which the prime mover has been colonization. Today, millions of people of African origin are citizens of various countries of the globe.

When we speak of esthetic creativity in contemporary Africa, or even of the question of who and what is “African,” political and cultural criticism tends to pass over in silence this historical phenomenon of the *circulation of worlds*. Seen from Africa, the phenomenon of the circulation of worlds has at least two aspects: that of the *dispersion* just described, and that of *immersion*. Historically, the dispersion of populations and cultures was not merely due to foreigners planting their flag in Africa. In fact, the precolonial history of African societies was, throughout, a story of people in constant movement throughout the entire continent. Once again, we have a story of cultures in collision, caught up in the maelstrom of wars, invasions, migrations, intermarriages, religious conversions, techniques exchanged, and merchandise transported. The continent’s cultural history cannot be understood outside the paradigm of itinerancy, mobility, and displacement.

In fact, colonization attempted, in its era, to halt that culture of mobility by means of the modern institution of the border. Recalling this history of itinerancy and mobilities is the same thing as speaking of mixtures, amalgams, superimpositions—the *esthetic of intertwining* we have already evoked. Islam, Christianity, ways of dressing, buying and selling, talking, even eating—nothing survived intact the steamroller of crossbreeding and vernacularization. This was true well before colonization. There is, in fact, a *precolonial African modernity*, which, however, has not yet been taken into account in contemporary creativity.

The other aspect of this circulation of worlds is *immersion*. The latter touched, to various degrees, the minorities who, coming from far away, ended up taking root on the continent. As time went on, their ties to their (European or Asian) origins became singularly complicated. Through contact with geography, climate, and people, their members became cultural crossbreeds, even though, *colonization oblige*, Euro-Africans in particular continued to claim supremacy for their race and to emphasize their difference from, nay, their contempt for any “African” or “native” sign (cf. Brooks 2003). This was in large part the case for Afrikaners, whose very name means “Africans.” The same atmo-

tissecular de *dispersão* aconteceu precisamente ao longo do que chamamos, de forma genérica, de tempos modernos, via três corredores: o Saara, o Atlântico e o Oceano Índico. A formação das diásporas negras no Novo Mundo é resultado dessa dispersão, por exemplo. A escravidão – que, sabemos, não diz respeito somente ao mundo euramericano, mas também ao mundo árabe-asiático – teve um papel decisivo nesse processo. Por causa dessa circulação de mundos, traços da África recobrem, de ponta a ponta, os domínios do capitalismo e do Islã. Às migrações forçadas dos séculos anteriores agregaram-se outras, que tiveram como motor principal a colonização. Hoje, milhões de pessoas de origem africana são cidadãos de países diversos do globo.

Quando se trata da criatividade estética na África contemporânea, ou mesmo da questão de quem e o que é “africano”, a crítica política e cultural tende a silenciar o fenômeno histórico da *circulação de mundos*. Visto da África, esse fenômeno tem pelo menos duas faces: da *dispersão*, que acabo de evocar, e da *imersão*. Historicamente, a dispersão das populações e culturas não foi causada apenas pelos estrangeiros que vieram se estabelecer na África. Na verdade, a história pré-colonial das sociedades africanas foi, do início ao fim, uma história de gente movimentando-se incessantemente pelo continente. Mais uma vez, trata-se de uma história de culturas em colisão, tomadas no turbilhão das guerras, das invasões, das migrações, dos casamentos mistos, das várias religiões apropriadas, técnicas intercambiadas e mercadorias vendidas. A história cultural do continente não pode ser compreendida fora do paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento.

Foi essa cultura da mobilidade, aliás, que a colonização se esforçou para congelar por meio da instituição moderna da fronteira. Lembrar dessa história de itinerância e mobilidade é o mesmo que falar de misturas, amálgamas, sobreposições – uma *estética do entrelaçamento*, como já mencionamos. Que se trate do Islã, do cristianismo, das formas de vestir, de fazer comércio, de falar ou até mesmo dos hábitos alimentares, nada disso sobreviveu ao rolo compressor da mestiçagem e da *vernacularização*. Era assim bem antes da colonização. Há, de fato, uma *modernidade africana pré-colonial* que, todavia, não foi levada em consideração pela criatividade contemporânea.

Outro aspecto do movimento de mundos é a *imersão*. Ela afetou, em diferentes graus, as minorias que vieram de longe e acabaram por se enraizar no continente. Com o passar do tempo, suas ligações com as próprias origens (europeias ou asiáticas) se deterioraram de forma singular. Em contato com a

sphere reigned among Indians, and even Lebanese and Syrians. Here and there, the majority expressed themselves in local languages, knew or even practiced certain customs of the country, but lived in relatively closed communities and practiced endogamy.

So it is not merely that a part of African history is to be found elsewhere, outside of Africa: there is also a history of the rest of the world of which *Nègres* are, by the force of events, the actors and guardians. In addition, their way of being in the world, their way of “being the world,” of inhabiting the world, all that has always been performed under the sign, if not of cultural crossbreeding, at least of the intertwining of worlds, in a slow and sometimes incoherent dance with signs that they have never had the opportunity to choose freely, but which they managed, as best they could, to domesticate and put to their use. The awareness of that intertwining of the here and the elsewhere, the presence of the elsewhere in the here and vice versa, the diminished role of roots and first belongings, and that way of embracing, consciously, the strange, the foreign, and the distant, that ability to recognize one’s own face in the face of the foreigner and to value the traces of the distant in the near, to domesticate the unfamiliar, to work with what appear to be opposites—it is this cultural, historical, and esthetic sensitivity that is described by the word “Afropolitanism.”

Achille Mbembe [Cameroon, 1957] is a philosopher and political scientist. He is a teacher at the University of Witwatersrand (Johannesburg, South Africa). “Afropolitanism” was originally published in *Sortir de la grande nuit* (Paris: La Découverte, 2013).

English version: **Phoebe Green**

geografia, o clima e os homens, os membros desses grupos tornaram-se bastardos culturais – ainda que, pela força da colonização, os euro-africanos, em particular, tenham continuado a afirmar a supremacia em nome da raça e a marcar sua diferença ou desprezo por qualquer sinal “africano” ou “nativo” (cf. BROOKS, 2003). É o caso da maioria dos africanos, cujo nome significa “africanos”. Encontramos a mesma ambivalência entre os indianos, libaneses e sírios. Aqui e ali, a maioria se expressa nas línguas locais, conhece ou pratica certos costumes regionais, mas vive em comunidades relativamente fechadas e pratica a endogamia.

Assim, não é somente uma parte da história africana que se encontra em outro lugar, fora da África; há também uma história do resto do mundo da qual os negros são, necessariamente, atores e guardiães. Além disso, seu modo de estar no mundo, seu modo de “ser mundo”, de habitar o mundo, sempre esteve marcado, se não pelo signo da mestiçagem cultural, ao menos pelo da sobreposição dos mundos, em uma dança lenta e, às vezes, incoerente com signos que eles não tiveram sequer o privilégio de escolher livremente, mas que conseguiram, de alguma forma, domesticar e colocar a seu serviço. A consciência da sobreposição do aqui e do outro lugar, a presença do outro lugar no aqui e vice-versa, essa relativização das raízes e das pertencas primárias e essa maneira de abraçar, com todo conhecimento de causa, o estrangeiro e o distante, essa capacidade de reconhecer sua face no rosto do estrangeiro e de valorizar os traços do distante no próximo, de domesticar o não familiar, de trabalhar com tudo que parece contrário – é essa sensibilidade cultural, histórica e estética que o termo “afropolitanismo” indica.

Achille Mbembe [Camarões, 1957] é filósofo e cientista político. Ele é professor da Universidade de Witwatersrand (Johannesburgo, África do Sul). “Afropolitanismo” foi originalmente publicado em *Sortir de la grande nuit*. Paris: La Découverte, 2013.

Tradução: **Sabrina Mouza**

A ideia de Sul: uma cronologia possível

The Idea of the South: A Possible Timeline

A cronologia a seguir situa, ao longo de um século, alguns dos trabalhos apresentados e citados nesta obra. Parcial, ela não pretende traduzir movimentos históricos complexos em uma trajetória evolutiva de causa e efeito. Seu objetivo, antes, é identificar rupturas e continuidades entre as redes culturais, intelectuais e políticas abordadas aqui, apontando marcos possíveis da história do pensamento sobre o Sul.

The following timeline provides a chronological context for some of the works mentioned and discussed in this publication. It is only partial and does not purport to be an evolutionary panorama that frames the last century's complex historical movements in a causal trajectory. The aim is rather to identify the ruptures and continuities among the cultural, intellectual, and political networks discussed here and to suggest some possible milestones in the history of thought on the South.

- 1919** In Paris, the North American historian and activist William Edward Burghardt Du Bois organizes the Pan-African Congress, successor to the Pan-African Conference held in London in 1900 and the first in a series of meetings that would be held on Pan-Africanism over the course of the 20th century.
- 1926** Brazilian sociologist and author Gilberto Freyre presents his *Manifesto Regionalista* [Regionalist Manifesto] at the Brazilian Regionalism Conference in Recife, Brazil.
- 1928** *Revista de Antropofagia* [Anthropophagy Magazine] publishes Oswald de Andrade's *Manifesto Antropófago* [Anthropophagic Manifesto]. In Peru, *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* [Seven interpretive essays on the Peruvian reality], by José Carlos Mariátegui, expounds what Walter Mignolo described as “key predecessors of the concept of coloniality.”
- 1935** Martinican poet Aimé Césaire coins the term “Negritude” in an article entitled *Conscience raciale et révolution sociale* [Racial awareness and social revolution], published in the magazine *L'étudiant noir*. In Uruguay, the artist Joaquín Torres García produces his *Inverted Map of South America*. Six years later, he proposes the creation of an *Escuela del Sur* [Southern School].
- 1947** The first edition of *Présence Africaine* magazine is published simultaneously in Paris (France) and Dakar (Senegal).
- 1951** The Bienal de São Paulo (Brazil) becomes the first art biennial held off the European circuit. For Vinicius Spricigo (2014, 62), it soon transformed into “one of the main forums for reflection and discussion of the impasses facing the redefinition of an international artistic language in the postwar world. Among these impasses was the reversion of the peripheral position São Paulo occupied in the Western World.”
- 1952** Martinican author and poet Frantz Fanon publishes *Peau noire, masques blancs* [Black skins, white masks]. Two years later, the Senegalese historian and researcher Cheikh Anta Diop launches *Nations Nègres et Culture* [Black nations and culture].

- 1919** Em Paris, o historiador e ativista norte-americano William Edward Burghardt Du Bois organiza o Congresso Pan-Africano, sucessor da Conferência Pan-Africana (Londres, 1900) e o primeiro de uma série de encontros voltados ao pan-africanismo ao longo do século 20.
- 1926** O sociólogo e escritor brasileiro Gilberto Freyre apresenta o *Manifesto Regionalista* durante o Congresso Brasileiro de Regionalismo, em Recife (Brasil).
- 1928** A *Revista de Antropofagia* publica o *Manifesto Antropófago*, escrito pelo poeta brasileiro Oswald de Andrade. No Peru, os *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, do escritor José Carlos Mariátegui, articulam, segundo Walter Mignolo, “antecedentes-chave do conceito de colonialidade”.
- 1935** O poeta martinicano Aimé Césaire utiliza, pela primeira vez, o termo negritude, no artigo *Conscience raciale et révolution sociale*, publicado na revista *L'étudiant noir*. No Uruguai, o artista Joaquín Torres García desenha a *América Latina invertida*; seis anos mais tarde, propõe a criação de uma *Escuela del Sur*.
- 1947** A primeira edição da revista *Présence Africaine* é publicada simultaneamente em Paris (França) e Dacar (Senegal).
- 1951** A Bienal de São Paulo (Brasil) nasce como primeira bienal de arte organizada fora do circuito europeu. Segundo Vinicius Spricigo (2014, p. 62), ela se transforma “em um dos principais espaços para a reflexão e discussão de alguns impasses referentes à redefinição de uma linguagem artística internacional no pós-guerra. Entre outros impasses, estava a inversão de uma posição periférica ocupada por São Paulo no mundo ocidental”.
- 1952** *Peau noire, masques blancs* [*Pele negra, máscaras brancas*] é publicado pelo escritor e poeta martinicano Frantz Fanon. Dois anos depois, o historiador e pesquisador senegalês Cheikh Anta Diop publica *Nações negras e cultura* (*Nations Nègres et Culture*).
- 1955** Uma década após o fim da Segunda Guerra Mundial, é realizada a Conferência de Solidariedade Afro-Asiática (Bandung, Indonésia). Em Ale-

xandria (Egito), a Bienal do Mediterrâneo (Biennale de la Méditerranée) surge como uma das primeiras bienais de arte voltadas a um circuito regional (GARDNER e GREEN, 2013, p. 444).

- 1956** O Congresso de Intelectuais e Artistas Negros é organizado pela revista *Présence Africaine*, em Paris.
- 1960** Um dos fundadores dos estudos culturais, o sociólogo jamaicano Stuart Hall torna-se o primeiro editor-chefe da revista inglesa *New Left Review*.
- 1961** Formalização do Movimento dos Países Não Alinhados (NAM) durante a Conferência de Belgrado (antiga Iugoslávia).
- 1963** Em meio às independências que eclodem no continente africano, a Organização da Unidade Africana (OUA) é estabelecida em Adis Abeba (Etiópia). Quatro décadas mais tarde, em 2002, ela é substituída pela União Africana.
- 1965** O grupo dos Panteras Negras (Black Panther Party) é formado nos Estados Unidos. Um dos membros é a militante e feminista Angela Davis. Quatro anos mais tarde, o grupo participa ativamente do Festival Cultural Pan-Africano, em Argel (Argélia).
- O cineasta brasileiro Glauber Rocha escreve seu primeiro manifesto, *Eztetyka da Fome*, complementado, em 1971, por *Eztetyka do Sonho*.
- 1966** Em Dacar, o estadista e escritor Leopold Sédar Senghor promove o 1º Festival Mundial de Artes Negras (Festival mondial des arts nègres). A segunda edição aconteceria em 1977, em Lagos (Nigéria).
- 1968** Na Bahia (Brasil), a 2ª Bienal Nacional de Artes Plásticas é censurada pelo regime militar. Quase cinco décadas mais tarde (2014), a Bienal reabre e discute as memórias da experiência.
- 1969** O Festival Cultural Pan-Africano (Pan-African Cultural Festival) é organizado em Argel. Na América Latina, Octavio Getino e Fernando Solanas, membros do grupo Cine Liberación, publicam o manifesto *Hacia un Tercer Cine*.

- 1970** The Third World Women's Alliance is founded in New York and launched under the Black Women's Manifesto, with texts by the activists Linda La Rue and Frances Beal.
- 1971** The Uruguayan author Eduardo Galeano publishes the anticolonial classic *As veias abertas da América Latina* [Open veins of Latin America].
- 1973** The Sydney Biennial opens with the aim of covering all artistic output from the Asian Pacific.
- 1974** The Arab Art Biennial opens in Baghdad, Iraq. In Kinshasa (Democratic Republic of Congo), the Zaire 74 Festival focuses on cultural dialogue between African artists and musicians, and the Latin and North American Diaspora.
- 1975** The Paris Conference on International Economic Cooperation lays the foundations for North-South cooperation.
- 1978** The first and only edition of the São Paulo Latin American Biennial. Alongside the Latin American Engraving Biennial in Porto Rico (1970), the American Biennial of Graphic Arts (Cali, Colombia, 1971), and the Valparaíso International Art Biennial (Chile, 1973), the exhibition is part of a drive to create platforms to showcase Latin American art.
- Palestinian-American author Edward Said publishes *Orientalism*, a milestone in postcolonialist literature.
- 1981** The Asian Art Biennale is organized in Dacca (Bangladesh). Bogotá hosts the 1st Latin American and Caribbean Feminist Encounter.
- 1982** The Subaltern Studies Group (SSG)—formed by academics from the Asiatic South, such as Partha Chatterjee, Ranajit Guha, and Gayatri Spivak—publishes its first collective work.
- 1983** Six years after the first street march by the Mothers of Plaza de Mayo, Buenos Aires (Argentina) sees the *Siluetazo* (painting of silhouettes representing the dead and disappeared).

- 1970** A Aliança das Mulheres do Terceiro Mundo (Third World Women's Alliance) é fundada em Nova York e difunde o Manifesto das Mulheres Negras (Black Women's Manifesto), com textos de ativistas como Linda La Rue e Frances Beal.
- 1971** O escritor uruguaio Eduardo Galeano publica o clássico anticolonialista *As veias abertas da América Latina*.
- 1973** A Bienal de Sydney (Sydney Biennial) nasce com a perspectiva de abranger a produção artística do Pacífico Asiático.
- 1974** Em Bagdá (Iraque) é organizada a Bienal de Arte Árabe (Arab Art Biennial). Em Kinshasa (República Democrática do Congo), o festival Zaire 74 é realizado com um foco no diálogo cultural entre artistas e músicos africanos, e da diáspora latina e norte-americana.
- 1975** A Conferência para Cooperação Econômica Internacional (CIEC) estabelece as bases de uma cooperação Norte-Sul, em Paris.
- 1978** A Bienal Latino-Americana de São Paulo apresenta sua primeira e única edição. A exposição inscreve-se no contexto de criação de plataformas voltadas para a arte na América Latina, no período, como a Bienal de Gravura Latino-Americana de Porto Rico (1970), a Bienal Americana de Artes Gráficas de Cáli (Colômbia, 1971) e a Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (Chile, 1973).
- O escritor palestino-americano Edward Said publica a obra *Orientalismo – a invenção do Oriente pelo Ocidente*, um marco da literatura pós-colonialista.
- 1981** A Bienal de Arte Asiática (Asian Art Biennale) é organizada em Daca (Bangladesh). Em Bogotá, é organizado o 1º Encontro Feminista Latino-Americano e Caribenho.
- 1982** O Grupo de Estudos Subalternos (Subaltern Studies Group, SSG) – formado por acadêmicos da Ásia Meridional, como Partha Chatterjee, Ranajit Guha e Gayatri Spivak – publica sua primeira obra coletiva.

- 1983** Seis anos após a primeira marcha das Mães da Praça de Maio ocorre o *Siluetazo* em Buenos Aires (Argentina).
- 1987** Na Inglaterra, Paul Gilroy, precursor do conceito de Atlântico Negro, publica *There Ain't No Black in the Union Jack*; Rasheed Araeen edita a revista *Third Text*.
- 1989** Em meio à dissolução das fronteiras entre o mundo capitalista e comunista, três exposições propõem, a partir de diferentes pontos de vista, um re-enquadramento da produção artística não ocidental: *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, Paris), *The Other Story: Afro-Asian Artists in Postwar Britain* (Hayward Gallery, Londres) e a 3ª Bienal de Havana (Cuba).
- 1990** A Bienal de Artes e Letras (Biennale de Dakar des Arts et des Lettres) é criada em Dacar. Dois anos depois, a exposição volta-se exclusivamente à arte contemporânea e passa a se chamar Dak'art.
- Criado sete anos antes, em São Paulo, para dar visibilidade à produção brasileira de vídeo, o Festival Videobrasil abre sua mostra competitiva a artistas da América do Sul, Austrália, África e Sudeste Asiático. Nas décadas seguintes, o recorte geopolítico se estende a todo o Sul global.
 - Néstor García Canclini publica *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, uma das mais importantes obras dos Estudos Culturais na América Latina.
- 1991** A revista *Revue Noire* é lançada em Paris.
- A exposição *Il Sud del Mondo, L'altra arte contemporânea* é apresentada em Marsala (Itália).
- 1992** Fundação do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos (LASS). Entre seus membros estavam José Rabasa, Ileana Rodríguez e John Bervely. Seu Manifesto Inaugural incorpora questões já abordadas na década de 1980 pelo historiador indiano Ranajit Guha.
- Em meio ao surgimento do movimento Mangue Beat, em Recife, o músico Fred 04 escreve o manifesto *Caranguejos com cérebro*.
- 1995** Um ano após as primeiras eleições diretas na África do Sul e o fim do apartheid, é realizada a Bienal de Johannesburgo. Em Gwangju (Coreia

1995 A year after the first direct elections in South Africa and the end of apartheid, the inaugural edition of the Johannesburg Biennial is held. In Gwangju (South Korea), a biennial is organized as a tribute to the democratization movement. The South African biennial does not survive into its 3rd edition, while the Gwangju event goes on to become one of the world's most important exhibitions of contemporary art.

1997 The Bienal do Mercosul is held in Porto Alegre, six years after the creation of the Southern Common Market. The artistic director Frederico Morais declares that “building a history of Latin American art means deconstructing the history of metropolitan art.”

2000 The 1st South Summit is held in Havana (Cuba), with 132 member states from the G-77.

2001 At Duke University (Durham, US), Walter Dignolo organizes the first encounter of the Modernity/Coloniality Group, whose members included the intellectuals and researchers Anibal Quijano, Zulma Palermo, Catherine Walsh, Arturo Escobar, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, and María Lugones. The group postulates a contribution to colonialist thought stemming from Latin America.

2007 Foundation of the Southern Conceptualisms Network.

do Sul), uma bienal é organizada em memória ao movimento pela democratização do país. A mostra sul-africana duraria apenas duas edições; a Bienal de Gwangju torna-se uma das mais importantes exposições globais de arte contemporânea.

1997 A Bienal do Mercosul é organizada em Porto Alegre, seis anos após a criação do Mercado Comum do Sul. Na ocasião, o diretor artístico Frederico Moraes afirma que “construir uma história da arte latino-americana significa desconstruir a história da arte metropolitana”.

2000 A 1ª Conferência do Sul (South Summit) é organizada em Havana (Cuba) com a presença de 132 países-membros do G-77.

2001 Walter Dignolo organiza, na Universidade de Duke (Durham, Estados Unidos), o primeiro encontro do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C). Formado por intelectuais e pesquisadores como Aníbal Quijano, Zulma Palermo, Catherine Walsh, Arturo Escobar, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, María Lugones, entre outros, o grupo postula uma contribuição ao pensamento colonialista a partir da América Latina.

2007 Fundação da Rede Conceitualismos do Sul.

Bibliografia

Bibliography

- ACHUGAR, Hugo. "A política cultural no acordo Mercosul". *Estudos Avançados*, v. 8, n. 20, 1994, pp. 215-229.
- _____. "Nuestro Norte es el Sur. A propósito de representaciones y localizaciones". In: MORAÑA, Mabel (org.). *Nuevas perspectivas desde, sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- ADAJANIA, Nancy; HOSKOTE, Ranjit. "Notes Towards a Lexicon of Urgencies". In: *Dispatch #4: Mumbai*. New York: Independent Curators International, 2010.
- ADEBAJO, Adekeye. *From Berlin to Bandung: a tale of two conferences*. Business Day Live. <http://www.bdlive.co.za/opinion/columnists/2013/10/21/from-berlin-to-bandung-a-tale-of-two-conferences>
- ADESOKAN, Akinwumi. *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- AGASSIZ, Louis; AGASSIZ, Elizabeth Cabot Gary. *A Journey in Brazil*. Boston: Tucknor and Fields, 1868.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 1999.
- AL JEBOORI, Hamed. Prefácio. In: *Higher Committee of the Arab Art Biennial, The Arab Art Biennial*. Union of Arab Artists. Bagdad: [s.n.], 1974.

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- ALTSHULER, Bruce. "Exhibition History and the Biennale". In: RICCI, Clarissa (org.). *Starting from Venice: studies on the Biennale*. Milan, 2010, pp. 17-27.
- AMEIJEIRAS, Hérnan. "A diez años del Siluetazo". Revista *La Maga*, Buenos Aires, 31 de março de 1993.
- AMIGO CERISOLA, Roberto. "Aparición con vida: Las siluetas de detenidos-desaparecidos". *Razón y Revolución*, n. 1, 1995.
- AMOR, Monica; ENWEZOR, Okwui; MINGLU, Gao; *et al.* "Liminalities: Discussions on the Global and the Local". *Art Journal*, v. 57, n. 4, 1998, p. 28.
- AMSDEN, Alice H. *The Rise of "The Rest": Challenges to the West from Late-Industrializing Economies*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- ANDERSON, Warwick. "Racial Conceptions in the Global South". *Isis*, v. 105, n. 4, 2014, pp. 782-792.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- ARAEEN, Rasheed. "Preliminary notes for a Black Manifesto". *Black Phoenix*, v. 1, n. 1, 1978.
- _____. "Dak'art 1992-2002". *Third Text*, v. 17, n. 1, 2003, pp. 93-106.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Post-Colonial Studies Reader*. London; New York: Routledge, 1995.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: UFPB, Recife: UFPE, 1996.
- AZURDUY, Victoria. "Haceme a mi papá". *Revista Crisis*, 1984.
- BAKER, George. "The Globalization of the False: A Response to Okwui Enwezor". *Documents* 23, 2004, pp. 20-25.
- BALIBAR, Etienne. *We, the People of Europe?: Reflections on Transnational Citizenship*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- BEDOYA, Fernando; EMEI. "Consideraciones finales". In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BELL, Daniel. *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties: With "The Resumption of History in the New Century"*. Cambridge: Harvard University Press, 2ª ed., 2000.
- BELTING, Hans; BINTER, Julia T. S. *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
- BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (orgs.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge: MIT Press, 2013.

- BHABHA, Homi K. "Remembering Fanon: Self, Psyche and the Colonial Condition". In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (orgs.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1994.
- _____. *The Location of Culture*. Londres; New York: Routledge, 2004.
- BILGRAMI, Akeel. "Said, Imperialism and Marx: A View from the South". *A Journey of Ideas Across*. In *dialogue with Edward Said*. Mediathek, HKW. <http://hkw.de/en/teaserbeine/layout.php>
- BROOKS, George E. *Eurafricans in Western Africa: Commerce, Social Status, Gender, and Religious Observance from the Sixteenth to the Eighteenth Century*. Athens: Ohio University Press, 2003.
- BUNTINX, Gustavo. "Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas". *VVAA, Arte y Poder*, 1993.
- CARBAJOSA, Ana. "Sea europeo por un millón de euros". *EL PAÍS*. 2014 http://internacional.elpais.com/internacional/2014/01/31/actualidad/1391190231_523409.html
- CÉLÉRIER, Patricia. "Engagement et esthétique du cri". *Notre Librairie*, no. 148, 2002.
- CHAKRABARTY, Dipesh. "The Legacies of Bandung: Decolonization and the Politics of Culture". In: *Making a World after Empire: The Bandung Moment and Its Political Afterlives*. Athens: Ohio University Press, 2010, pp. 45-68.
- CHIMURENGA. "Festac '77, Um projeto de pesquisa". In: DYANGANI OSE, Elvira (org.). *Caderno Sesc_Videobrasil*. São Paulo: Edições Sesc, 2014, v. 10, pp. 22-25.
- CHIN-TAO, Wu. "Biennials without Borders?" *New Left Review*, v. 57, 2009, pp. 107-115.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- COMAROFF, Jean; COMAROFF, John L. (orgs.). *Law and Disorder in the Postcolony*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- COMAROFF, Jean; COMAROFF, John L. *Theory from the South, or, How Euro-America Is Evolving toward Africa*. Boulder: Paradigm Publishers, 2012.
- CONFERENCE OF NATIONAL (SOCIOLOGICAL) ASSOCIATIONS; BURAWOY, Michael (orgs.). *Facing an Unequal World: Challenges for a Global Sociology*. Taipei: Institute of Sociology, Academia Sinica; Council of National Associations of the International Sociological Association, Academia Sinica, 2010.
- CONNELL, Raewyn. *Southern Theory: The Global Dynamics of Knowledge in Social Science*. Cambridge; Malden: Polity, 2007.
- CORONIL, Fernando. "Latin American Postcolonial Studies and Global Decolonization". In: LAZARUS, Neil (org.). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004.
- DEEPWELL, Katy. *Feminist Art Manifestos: An Anthology*. [s.l.]: KT press, 2014.

- DIMAS, Antonio. “Um Manifesto Guloso”. In: FREYRE, Gilberto (ed.). *Manifesto regionalista*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1996.
- DODD, Philip; HALL, Stuart. *Stuart Hall, Free Thinking – BBC Radio 3*. BBC. <http://www.bbc.co.uk/programmes/bo3wyp2r>
- DOWNEY, Anthony; ENWEZOR, Okwui. *Okwui Enwezor in Conversation with Anthony Downey*. Ibraaz. <http://www.ibraaz.org/channel/6/>
- DURING, Simon. *The Cultural Studies Reader*. Londres; New York: Routledge, 2007.
- ÉLA, Jean-Marc. *Le Cri de l’homme africain*. Paris: L’Harmattan, 1980.
- EISENSTADT, S. N. “Multiple Modernities”. *Daedalus*, 2000, pp. 1-28.
- ENWEZOR, Okwui. “Between Localism and Worldliness”. *Art Journal*, v. 57, n. 4, 1998.
- _____. “On Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”. *Documents* 23, 2004, pp. 2-19.
- _____. “The postcolonial constellation: Contemporary art in a state of permanent transition”. *Research in African Literatures*, v. 34, n. 4, 2003, pp. 57-82.
- ESCHE, Charles. “Making Art Global: A Good Place or a No Place”. In: WEISS, Rachel (org.). *Making Art Global*. London; Viena; Eindhoven: Afterall; Academy of Fine Arts Vienna; Van Abbemuseum, Eindhoven, 2011.
- ESCOBAR, Arturo. “Beyond the Third World: imperial globality, global coloniality and anti-globalisation social movements”. *Third World Quarterly*, v. 25, n. 1, 2004, pp. 207-230.
- FARIAS, Agnaldo (org.). *50 anos Bienal de São Paulo: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FARKAS, Solange. “Norte e Sul, desejos e limites”. In: *Catálogo 8º Festival Videobrasil*. São Paulo, 1990, pp. 5-6.
- FÄSSLER, Hans. “How many years can a racist’s mountain exist?” *Framework: The Finnish Art Review*, n. 10, 2009.
- _____. *Reise in Schwarz-Weiss: Schweizer Ortstermine in Sachen Sklaverei*. Zúriq: Rotpunktverlag, 2005.
- FIDELIS, Gaudêncio; BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.
- FILIPOVIC, Elena; VAN HAL, Marieke; ØVSTEBØ, Solveig. *The Biennial Reader: The Bergen Biennial Conference*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.
- FRANKE, Anselm; BUSCH, Annett. *After Year Zero: Geographies of Collaboration since 1945* (exposição). Berlin: HKW. <http://www.hkw.de/en/afteryearzero>
- FREYRE, Gilberto. *O livro do Nordeste*. Recife: Arquivo Público Federal, 1979.
- GALLIMARDET, Lorraine. “Libération de l’Afrique au festival Panaf’ d’Alger”. In: *50 ans d’indépendances*. Bruxelas: De Boeck, 2010, pp. 70-71.

- GAONKAR, Dilip Parameshwar (org.). *Alternative Modernities*. Durham: Duke University Press, 2001.
- GARDNER, Anthony. *Mapping South: Journeys in South-South Cultural Relations*. Victoria: The South Project, 2013.
- GARDNER, Anthony; GREEN, Charles. “Biennials of the South on the Edges of the Global”. *ThirdText*, v. 27, n. 4, 2013, pp. 442-455.
- GIUNTA, Andrea. “Strategies of Modernity in Latin America”. In: MOSQUERA, Gerardo (org.). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge: The Institute of International Visual Arts; The MIT Press, 1996.
- GOETHEINSTITUT. “Entre o Norte e o Sul”. *Humboldt*, 2011. <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622827.htm>.
- GRABSKI, Joanna. “The Dak’art Biennale: Exhibiting Contemporary Art And Geopolitics In Africa”. *Nka Journal of Contemporary African Art*, v. 2008, n. 22-23, 2008, pp. 104-113.
- GRABSKI, Joanna; MAGEE, Carol (orgs.). *African Art, Interviews, Narratives: Bodies of Knowledge at Work*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- GRÜNER, Eduardo. “La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos: Violencia política y representación estética en el Siglo de las Desapariciones”. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- GUO, Jerry. “How Africa is becoming the new Asia”. *Newsweek*, 03, 2010, pp. 42-44.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. “The question of cultural identity”. In: HALL, Stuart; HELD, David; MC GREW, Anthony (Org.). *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- HANNA, Simaika. Prefácio sem título. In: *Première Biennale de la Méditerranée Alexandrie*. Alexandrie: Musée des Beaux-Arts, 1955.
- HARNEY, Elizabeth. *In Senghor’s Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Durham: Duke University Press, 2004.
- HERNANDEZ, Andrés. *Matrizes da Bienal de Havana. 1º de dezembro de 2010*. 302 fls. Mestrado – Santa Marcelina, São Paulo, 2011.
- HOBBSAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; Museu de Arte Moderna, 2000.
- ICOM. *Encontro ICOM Diálogo Sul-Sul de Museus*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

- INDEPENDENT COMMISSION OF THE SOUTH ON DEVELOPMENT ISSUES (org.). *The Challenge to the South*. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 1990.
- JACOBS, A. J. *The World's Cities: Contrasting Regional, National, and Global Perspectives*. New York: Routledge, 2013.
- JESUS, Eduardo de. "Electronic Image: Identities and the Experience of Globalisation in the International Festival of Electronic Art – Videobrasil". *Third Text*, v. 23, n. 3, 2009, pp. 269-279.
- JONES, Caroline. "Biennial Culture: A Longer History". In: RICCI, Clarissa (org.). *Starting from Venice: Studies on the Biennale*. Milan, 2010.
- KAPUR, Geeta. "A Cultural Conjuncture in India: Art Into Documentary". In: SMITH, Terry; CONDEE, Nancy; ENWEZOR, Okwui (orgs.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008.
- _____. "Art and Internationalism". *Economic and Political Weekly*, 1978, pp. 802-803.
- _____. *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. New Delhi: Tulika, 2000.
- KEXEL, Guillermo; FLORES, Julio; AGUERREBERRY, Rodolfo. "Propuesta presentada a las Madres de Plaza de Mayo en Septiembre de 1983". In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- KONATÉ, Yacouba. *La biennale de Dakar pour une esthétique de la création contemporaine africaine: tête à tête avec Adorno*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- KOŠAK, Miha. "Avant-propos". In: KRŽIŠNIK, Zoran (org.). 10. *Bienale grafike, Moderna Galerija, Ljubljana, Jugoslavija*. Liubliana: Moderna Galerija, 1973.
- KOUOH, Koyo; KNIGHT, Anna; DIOP, Carole Small; et al. *Condition Report: Symposium on Building Art Institutions in Africa*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.
- KOUROUMA, Ahmadou. *Les soleils des independences*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- _____. *Alá e as crianças-soldados*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- KROTZ, Esteban. "Anthropologies of the South: Their Rise, Their Silencing, Their Characteristics". *Journal of the World Anthropology Network*, 2005, pp. 147-159.
- KRZISNIK, Zoran. Introduction. In: 10. *Bienale grafike, Moderna Galerija, Ljubljana, Jugoslavi-ja*. Liubliana: Moderna Galerija, 1973.
- LAB'OU TANSI, Sony. *Le Commencement des douleurs*. Paris: Seuil, 1995.
- _____. *L'autre monde: écrits inédits*. Paris: Editions Revue noire, 1997.
- LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano; CHRISTINA ROCA, Jose; et al. *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Fundação Bienal de São Paulo: Cobogó, 2008.
- LATIF, Abdel. In: *Première Biennale de la Méditerranée Alexandrie*. Alexandrie: Musée des Beaux-Arts, 1955.

- LEE, Christopher J. *Making a World after Empire: The Bandung Moment and Its Political Afterlives*. Athens: Ohio University Press, 2010.
- LEITE, Patrícia Soares. *O Brasil e a cooperação Sul-Sul em três momentos de política externa: os governos Jânio Quadros/João Goulart, Ernesto Geisel e Luiz Inácio Lula da Silva*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.
- LODO, Gabriela. *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo*. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2014.
- LONGONI, Ana; VINDEL, Jaime. “Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia”. In: López, Miguel A. e Longoni, A. (orgs.). *Tercer Texto: Conceptualismos del Sur: Antagonismos desde el arte y nuevas formas de la política en América Latina entre los 60 y los 80*, no. 4, 2010.
- LÓPEZ IGLESIAS, Carlos. “Siluetas”. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- MABANCKOU, Alain. *Black bazar*. Paris: Seuil, 2009.
- MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo; HUBER, Sasha. *(T)races of Louis Agassiz: photography, body and science, yesterday and today = rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje*. São Paulo: Capacete & 29ª Bienal de São Paulo, 2010.
- MALLON, Florencia E. (org.). *Decolonizing Native Histories: Collaboration, Knowledge, and Language in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2012.
- MARÍN, Juan Carlos. *Los hechos armados: Argentina, 1973-1976*. Buenos Aires: La Rosa Blindada / P.I.C.A.SO, 2003.
- MATOS, Diego Moreira. *Cildo Meireles – espaço, modos de usar*. Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MBEMBE, Achille. *De la postcolonie: essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*. Paris: Karthala, 2000.
- _____. (org.). *The Johannesburg Salon*. Johannesburgo: Johannesburg Workshop in Theory and Criticism, 2012.
- _____. *Sortir de la grande nuit essai sur l’Afrique décolonisée: suivi d’un entretien avec l’auteur*. Paris: la Découverte, 2013.
- MCCULLOUGH, Thomas. *Second Biennale of Sydney: Recent International Forms in Art*. Sydney: Biennale of Sydney, 1976.
- MCEVILLEY, Thomas. “Arrivederci, Venice: The ‘Third World’ Biennials”. *Artforum International*, v. 32, n. 3, 1993, pp. 19-21.
- _____. “Doctor Lawyer Indian Chief: ‘Primitivism’ in Twentieth-Century Art at the Museum of Modern Art”. *Artforum*, v. 23, n. 3, 1984, pp. 54-61.
- MEIRELES, Cildo. “Insertions into Ideological Circuits”. In: BRADLEY, Will; ESCHE, Charles

- (orgs.). *Art and Social Change: A Critical Reader*. London: New York: Tate Publishing; Afterall, 2007.
- MERCATOR, Hondius Janssonius. *Atlas, or a Geographicke Description of the World*. 2 vols. Facsimile. Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum, 1968.
- MIGNOLO, Walter. "Re:emerging, Decentring and Delinking". Ibraaz. <http://www.ibraaz.org/essays/59/>
- _____. "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference". *The South Atlantic Quarterly*, v. 101, n. 1, 2002.
- MIGNOLO, Walter; ESCOBAR, Arturo. *Globalization and the Decolonial Option*. Nova York: Routledge, 2013.
- MIGNOLO, Walter; GIARRACCA, Norma. "Re-emerger: el retorno del Este Global y del Sur Global". <http://waltermignolo.com/re-emerger-el-retorno-del-lejano-este-y-del-sur-global/>
- MOJICA, Sarah de (org.). *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridadas, no simultaneidad, modernidad periférica*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2001.
- MORIN, Edgar (org.). *Encontro Internacional para um Pensamento do Sul*. Rio de Janeiro: Sesc-RJ, 2011.
- MORLEY, David; POLO, Margarita. *Medios, modernidad y tecnología: hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- MOSQUERA, Gerardo. "Some problems in transcultural curating". In: FISHER, Jean (org.). *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. Londres: Kala Press, Institute of International Visual Arts, 1994.
- _____. "The Global Sphere. Art, Cultural Contexts and Internationalization". *Global Art and the Museum*, 2012. http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author/304
- OBARRIO, Juan. "Pensar al sur". *Cuerpo, Subjetividad y Espacio de lo Político. Biografías y Escrituras*, v. 3, n. 3, 2013.
- OKWUNODU OGBECHIE, Sylvester. *The Curator as Culture Broker: A Critique of the Curatorial Regime of Okwui Enwezor in the Discourse of Contemporary African Art*. <http://aa-chronym.blogspot.com.br/2010/06/curator-as-culture-broker-critique-of.html>.
- ORLANDO, Sophie; GRENIER, Catherine (orgs.). *Art et mondialisation décentremens: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013.
- ORTELIUS, Abraham. *Theater of the Whole World*. Facsimile. Amsterdã: Theatrum Orbis Terrarum, 1968.
- OULOQUEM, Yambo. *Le devoir de violence*. Paris: Editions du Seuil, 1968.
- PAPASTERGIADIS, Nikos. "The south in the north". *Third Text*, v. 5, n. 14, 1991, pp. 43-52.
- _____. "What Is the South?" *Thesis Eleven*, v. 100, n. 1, 2010, pp. 141-156.

- PASZTORY, Esther. "Paradigm Shifts in the Western View of Exotic Arts". <http://www.columbia.edu/cu/arthistory/courses/Multiple-Modernities/essay.html>
- PATEL, Sujata (org.). *The ISA Handbook of Diverse Sociological Traditions*. Los Angeles; Londres: SAGE Publications, 2010.
- PAVIĆ, Katarina; PEKIC, Milica (orgs.). *Exit Europe: New Geographies of Culture*. Zagreb, Belgrado: clubture network, 2011.
- PAZ Y JUSTICIA. Buenos Aires, 09.1983.
- PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina*. São Paulo: Cortez Editora, 1992.
- PENSA, Iolanda. *La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement*. 27 de junho de 2011. 341 fls. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2011.
- PLETSCH, Carl E. "The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, circa 1950-1975". *Comparative Studies in Society and History*, v. 23, n. 04, 1981, p. 565.
- RABASA, José. *Inventing America: Spanish historiography and the formation of Eurocentrism*. Norman: University of Oklahoma Press, 1993.
- RABINOW, Paul. *Essays on the Anthropology of Reason*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- RAI, Shirin. "Performing Solidarity – The Bandung Conference and its Affect". In: *Geographies of Collaboration I, The Bandung Moment*. Berlim: [s.n.], 2013. <https://soundcloud.com/rebootfm/sets/after-year-zero-geographies>.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Philosopher and His Poor*. Durham: Duke University Press, 2004.
- REYNOLDS, Paul. "African Union replaces dictators' club". *BBC*, 2002. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/2115736.stm>.
- RICHARD, Nelly. "Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: The Disalignments and Realignments of Cultural Power". In: MOSQUERA, Gerardo (org.). *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*. Nova York; Cambridge: New Museum of Contemporary Art; MIT Press, 2004.
- ROBERTS, John. "Third Text: Modernism, Negritude, and the Critique of Ethnicity". In: *Seminario-Encuentro Publicaciones (no solo) de arte: usos culturales, sociales y políticos*. Sevilla, 2011.
- ROGOFF, Irit. "Culture visuelle et géographie". In: *Art et mondialisation décentremments: anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou, 2013.
- _____. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. Londres; New York: Routledge, 2000.
- ROSA, Marcelo. "Theories of the South: Limits and perspectives of an emergent movement in social sciences". *Current Sociology*, 02.2014.

- SANTOS, Boaventura de Sousa. “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”. *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 79, 2007, pp. 71-94.
- SANTOS, Emanuelle; SCHOR, Patricia; STAM, Robert; *et al.* “Interview with Ella Shohat and Robert Stam: “Brazil Is Not Travelling Enough”: On Postcolonial Theory and Analogous Counter-Currents”. *Portuguese Cultural Studies*, v. 4, n. 1, 2014.
- SANTOS, Milton. “Relações espaço-temporais no mundo subdesenvolvido”. In: *Seleção de textos*, n. 1. São Paulo: AGB, 1976, pp. 16-23.
- _____. *Le métier du géographe en pays sous-développés*. Paris: Ophys, 1971.
- _____. *O trabalho do geógrafo no Terceiro Mundo*. São Paulo: USP, 2008.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1988.
- SHEPP, Archie. *Premier festival culturel panafricain à Alger en 1969: entretien avec Archie Shepp, Eloi Ficquet et Pascale Ratovonony*. <https://archive.org/details/PANAFESTArchieShepp>.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. “The Culture Wars in Translation”. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Europe in Black and White: Interdisciplinary Perspectives on Immigration, Race and Identity in the “Old Continent”*. Chicago: Intellect, 2011.
- SILVA, Bisi. “Dak’Art 2000: The millennium biennale?” *Third Text*, v. 14, n. 53, 2000, pp. 103-106.
- SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy. *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008.
- SOARES, Maria Susana Arrosa. “A diplomacia cultural no Mercosul”. *Revista Brasileira de Política Internacional*, v. 51, n. 1, 2008, pp. 53-69.
- SOBHI, Hussein. Prefácio sem título. In: *Première Biennale de la Méditerranée Alexandrie*. Alexandrie: Musée des Beaux-Arts, 1955.
- SOLANAS, Fernando; GUETINO, Octavio. “Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”. *Tricontinental*, n. 14, 1969, pp. 107-132.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Massachusetts: Harvard University Press, 2012.
- _____. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge, 2006.
- SPRICIGO, Vinicius. *A exposição como medium: as megaexposições de arte a partir das perspectivas teóricas abertas por Vilém Flusser e Hans Belting*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.
- STEEDS, Lucy; *et al.* *Making Art Global*. Londres: Afterall, 2013.
- STRANO, Carmelo (org.). *Il Sud del mondo: l'altra arte contemporanea*. Milão: Mazzotta, 1991.

- TAN, See Seng; ACHARYA, Amitav (orgs.). *Bandung Revisited: The Legacy of the 1955 Asian-African Conference for International Order*. Cingapura: NUS Press, 2008.
- THOMAS, Dominic Richard David. *Nation-Building, Propaganda, and Literature in Francophone Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. “La Escuela del Sur” (1935). In: *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Poseidon, 1944.
- TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950-1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. “Anthropology and the Savage Slot: The Poetics and the Politics of Otherness”. In: FOX, Richard Gabriel (org.). *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research Press, 1991.
- VALDÉS, Adriana. “Alfredo Jaar: imágenes entre culturas”. *Arte en Colombia Internacional*, n. 42, 1989.
- VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study in the Evolution of Institutions*. New York: Macmillan, 1899.
- VERDESIO, Gustavo. “Latin American Subaltern Studies Revisited: Is there a life after the demise of the group?” *Dispositio*, v. 25, n. 52, 2005, pp. 5-42.
- VINCENT, Cédric. “The history of the panafrican culture festival and the difficulty of its archiving”. *Springer in: Living in the Archive*. v. 4, n. 12, 2012.
- WEIBEL, Peter; BUDDENSIEG, Andrea; ARAEEN, Rasheed (orgs.). *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.
- WEISS, Rachel; STEEDS, Lucy; ESCHE, Charles. *Making Art Global*. Londres; Viena; Eindhoven: Afterall; Academy of Fine Arts Vienna; Van Abbemuseum, Eindhoven, 2011.
- WRIGHT, Richard. *The Color Curtain: A Report on the Bandung Conference*. Nova York: World, 1956.
- ZERO QUATRO, Fred; SCIENCE, Chico. “Caranguejos com Cérebro”. In: *da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Sony, 1995.

Todos os links estavam acessíveis em setembro de 2015 |

All web links were available in September 2015

Esta publicação integra o projeto do 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (Sesc Pompeia, Galpão VB, São Paulo; outubro/dezembro 2015). Curadoria geral: Solange O. Farkas. Comissão curadora: Bernardo José de Souza, Bitu Cassundé, João Laia, Júlia Rebouças.

This publication is part of the 19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil project (Sesc Pompeia, Galpão VB, São Paulo; October/December 2015). Chief curator: Solange O. Farkas. Curatorial committee: Bernardo José de Souza, Bitu Cassundé, João Laia, Júlia Rebouças.

PANORAMAS DO SUL | LEITURAS

ORGANIZAÇÃO | EDITOR

Sabrina Moura

COORDENAÇÃO DE PUBLICAÇÕES | PUBLICATIONS COORDINATOR

Teté Martinho

PROJETO GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN

Angela Detanico e Rafael Lain

DIREÇÃO DE ARTE E DIAGRAMAÇÃO | ART DIRECTION AND DESIGN

Carla Castilho e Lia Assumpção | Janela Estúdio

Maria Mello (Arte | Design)

Lívia Giuliane da Silva (Assistente | Assistant)

PRODUÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL PRODUCER

Maria Teresa Tavares

ASSISTENTE | ASSISTANT

Juliana Caffé

TRADUÇÕES | TRANSLATIONS

Alexandre Barbosa de Souza, Anita di Marco, Anthony Doyle, Dena Cowan, Eva Malkki, John Norman, Julia Ayerbe, Marcio Ferrari, Phoebe Green, Sabrina Moura, Stephen Wright, Yaiza Hernandez

REVISÃO | COPY PROOFREADING

Regina Stocklen

LICENCIAMENTO DE IMAGEM | IMAGE LICENSING

Alita Mariah

PRODUÇÃO GRÁFICA E TRATAMENTO DE IMAGEM |

GRAPHIC PRODUCTION AND IMAGE RETOUCHING

Prata da Casa

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

Adriano Alves Pinto, African Union, Alice Bialestowski, Alice Ntaye, Anabela Leite, André Dedomenico, Angela Martins, Araya Prasittiboon, Arturo Bonhomme, Asian-Pacific Postal Union Bureau, Basir Mahmood, Bernardo Damasceno, Billy X Jennings, Camila Bechelany, Chantal Medaetz, Contemporary Culture Index, Cristiane Oliveira, Diana Rodríguez Pastén, Diana Silva, Diego Matos, Emory Douglas, Galeria Millan, Goethe Institut, Javier Anguera, Jean Didier, Katharina von Ruckteschell-Katte, Kathleen Cleaver, Kati Kivinen, Kiasma Museum of Contemporary Art, Leonardo Araújo, Lorena Vicini, Luiz Rangel, Lupwishi Mbuyamba, Maria Helena Machado, Maria José Mota, Marie-Hélène Tiercelin dos Santos, Marília Ariza, Max Meireles, Miguel Coelho, Ministry of Communication and Information Technology of the Republic of Indonesia, Najibha Deshmukh, Olawale Maiyegun, Pablo Lafuente, Patrik Nyberg, Renata Nantes, Stephanie Tarot, Thaissa Danielle Meira Favaro, Vincent O. Nmehielle, Wage Widiyanto

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL



DIREÇÃO | DIRECTION

DIREÇÃO GERAL | GENERAL DIRECTOR

Solange O. Farkas

ASSISTENTE | ASSISTANT

Camila Schmidt Veiga

PROGRAMAÇÃO | PROGRAMME

DIREÇÃO | DIRECTOR

Thereza Farkas

ASSISTENTE | ASSISTANT

Naiade Margonar

PRODUÇÃO | PRODUCTION

COORDENAÇÃO | COORDINATOR

Rafael Moretti

PRODUÇÃO DE ARQUIVO E PESQUISA |

PRODUCTION OF ARCHIVE AND
RESEARCH

Carolina Câmara

PRODUÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL

PRODUCTION

Maria Teresa Tavares

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO |

PRODUCTION ASSISTANT

Juliana Caffé

ARQUIVO E PESQUISA |

ARCHIVE AND RESEARCH

COORDENAÇÃO | COORDINATOR

Diego Matos

PESQUISADOR | RESEARCHER

Ruy Luduvíce

ASSISTENTES | ASSISTANTS

Juliana Costa, Régis Alves

AUDIOVISUAL

Leonardo Zerino, Samuel de Castro

PUBLICAÇÕES | PUBLICATIONS

COORDENAÇÃO | COORDINATOR

Teté Martinho

COMUNICAÇÃO | COMMUNICATIONS

COORDENAÇÃO | COORDINATOR

Ana Paula Vargas

EQUIPE DE COMUNICAÇÃO |

COMMUNICATIONS TEAM

Deborah Moreira, Eduardo Haddad,

Kátia König

DESIGN

Lila Botter

ADMINISTRATIVO | MANAGEMENT

COORDENAÇÃO | COORDINATOR

Jô Lacerda

ASSISTENTE | ASSISTANT

Marcella G. Mello

ASSESSORIA JURÍDICA | LEGAL ADVISOR

Olivieri Associados

APOIO INSTITUCIONAL |

INSTITUCIONAL SUPPORT



Electrica

**SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO |
SOCIAL SERVICE OF COMMERCE**



ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO |
REGIONAL MANAGEMENT IN SÃO PAULO STATE

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL | PRESIDENT OF THE REGIONAL BOARD

Abram Szajman

DIRETOR REGIONAL | REGIONAL DIRECTOR

Danilo Santos de Miranda

CONSELHO EDITORIAL | EDITORIAL BOARD

Ivan Giannini

Joel Naimayer Padula

Luiz Deoclécio Massaro Galina

Sérgio José Battistelli

EDIÇÕES SESC SÃO PAULO | SESC SÃO PAULO EDITIONS

GERENTE | MANAGER

Marcos Lepiscopo

GERENTE ADJUNTA | DEPUTY MANAGER

Isabel M. M. Alexandre

COORDENAÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL COORDINATION

Clívia Ramiro, Cristianne Lameirinha, Francis Manzoni

PRODUÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL PRODUCTION

Maria Elaine Andreotti

COORDENAÇÃO GRÁFICA | GRAPHIC COORDINATION

Katia Verissimo

PRODUÇÃO GRÁFICA | GRAPHIC PRODUCTION

Fabio Pinotti

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO | COMMUNICATIONS COORDINATION

Bruna Zarnoviec Daniel

COLABORADORES | CONTRIBUTORS

GERÊNCIA DE ARTES VISUAIS E TECNOLOGIA | VISUAL ARTS AND TECHNOLOGY MANAGEMENT

GERENTE | MANAGER

Juliana Braga

GERENTE ADJUNTA | DEPUTY MANAGER

Nilva Luz

ASSISTENTES | ASSISTANTS

Juliana Okuda Campaneli, Melina Izar Marson

CRÉDITOS DE IMAGEM | IMAGE CREDITS

P. 14

© Tim Hetherington/Magnum Photos/
Latinstock

P. 22

© Bettmann/Corbis/Latinstock

P. 28

Cortesia do Ministério da Comunicação
e Tecnologia da Informação da República
da Indonésia | [Courtesy the Ministry of
Communication and Information
Technology of the Republic of Indonesia](#)

P. 37

© Guy Le Querrec/Magnum/Magnum Photos/
Latinstock

P. 43

Cortesia | [Courtesy Third World Women's
Alliance Records, Sophia Smith Collection,
Smith College \(Northampton, Massachusetts\)](#)

P. 74-75

© Frederic Soltan/Corbis/Latinstock

P. 97

© Museo Torres García
(www.torresgarcia.org.uy)

P. 100-101

Fotos | [Photos César Carneiro
Coleção | Collection Inhotim, Brasil | Brazil](#)

P. 104

Foto | [Photo Pat Kilgore](#)

P. 108

Cortesia | [Courtesy It's About Time –
Black Panther Party Legacy & Alumni
\(\[www.itsabouttimebpp.com\]\(http://www.itsabouttimebpp.com\)\)](#)

P. 114

Cortesia | [Courtesy Contemporary Culture
Index \(\[ccindex.info\]\(http://ccindex.info\)\)](#)

P. 136-137

© Cine Foto Press Cloretti. Cortesia |
[Courtesy Arquivo Histórico Wanda Svevo |
Fundação Bienal de São Paulo](#)

P. 164

Cortesia Mariana Goodman Gallery e do
artista | [Courtesy Mariana Goodman Gallery
and the artist](#)

P. 176, 180-181

Cortesia Museum of Contemporary Art
Kiasma, Helsinque, e do artista | [Courtesy
Museum of Contemporary Art Kiasma,
Helsinki, and the artist](#)

P. 190

Arquivo pessoal | [Personal archive
Sasha Huber \(cartão-postal | postcard\)](#)

© Sasha Huber. Fotografado por |
[Commissioned photograph by Calè](#)

P. 198-199

© Sasha Huber. Foto de | [Stills by Calè](#)

Associação Cultural Videobrasil

Av. Imperatriz Leopoldina, 1150

Vila Leopoldina São Paulo SP BR

05305-002

Tel. +55 11 3645 0516

videobrasil.org.br

 /ACVideobrasil

   /videobrasil

Edições Sesc São Paulo

Rua Cantagalo, 74 – 13º/14º andares

03319-000 São Paulo SP Brasil

Tel. (55 11) 2227 6500

edicoes@edicoes.sescsp.org.br

sescsp.org.br/edicoes

    /edicoessescsp

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

P1949

Panoramas do Sul: Leituras: Perspectivas para outras geografias do pensamento / Organização de Sabrina Moura. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Associação Cultural Videobrasil, 2015. – 264 p. il.: fotografias e mapas. Bilingue (português/inglês).

Bibliografia

ISBN 978-85-69298-14-4

19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil

1. Arte contemporânea. 2. Panoramas do Sul. 3. Geografias do pensamento. I. Título. II. Subtítulos. III. Moura, Sabrina. 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil.

CDD 700

Este livro foi composto em Fedra Mono e Brioni. Impresso pela Gráfica Pancrom em papel Pólen Bold 90 g/m² em setembro de 2015.

SELO FSC

