

O BREVE ESPAÇO DA ARTE LATINO-AMERICANA EM PORTUGAL

Renata Ribeiro dos Santos

Doutora em História pela Universidad de Granada. Mestre em História da Arte pela mesma instituição e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Realizou intercâmbios em universidades da Argentina, Chile, Uruguai, Portugal e México. Publicou artigos em revistas, capítulos e livros na Espanha, Portugal e países latino-americanos. Atualmente trabalha em linhas de pesquisa relacionadas à arte latino-americana contemporânea, a redefinição da geopolítica da arte nos séculos XX e XXI e a diplomacia cultural.

Resumo. O chamado boom da arte latino-americana, ocorrido entre 1970 e 1980, gerou um renovado interesse e um consequente aumento da promoção da arte da região através de exposições organizados nos países centrais (Europa e Estados Unidos). Entretanto, devido a condicionantes políticas, históricas e econômicas, Portugal lançou-se a este novo descobrimento com algo de atraso. Neste texto, se propõe uma breve análise de algumas exposições de arte latino-americana realizadas em Portugal nos anos finais do século XX até a primeira década do século XXI, buscando sistematizar e entender as ações portuguesas neste panorama, percebendo as motivações por detrás das escolhas realizadas.

Palavras-chave. arte latino-americana, arte contemporânea, exposições, Portugal.

THE BRIEF SPACE OF LATIN AMERICAN ART IN PORTUGAL

Abstract. The so-called boom of Latin American art, which occurred between 1970 and 1980, generated a renewed interest and a consequent increase in the promotion of art in the region through exhibitions organized in central countries (Europe and the United States). In the meantime, due to political, historical and economic conditioning factors, Portugal launched this new discovery with some delay. In this text, a brief analysis of some exhibitions of Latin American art held in Portugal from the end of the 20th century to the first decade of the 21st century is proposed, seeking to systematize and understand Portuguese actions in this panorama, understanding the motivations behind the choices made.

Keywords. Latin American art, contemporary art, exhibitions, Portugal.



O BOOM DA ARTE LATINO-AMERICANA: ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

A arte moderna e contemporânea da América Latina, produzida nos séculos XX e XXI, experimentou a partir do final da década de 1970 um crescimento do interesse de regiões consideradas como centrais no sistema de difusão das artes, leia-se Europa e Estados Unidos. Entretanto, este renovado interesse não foi algo inusitado, respondia a uma série de mudanças nos campos sociais, políticos e econômicos ocorridos naquelas décadas, que modificaram o mapa geopolítico mundial. Dentro deste panorama, algumas vozes se levantaram — impulsionadas por discursos pós-colonialistas, descolonialistas e defensores da multiculturalidade — que reivindicavam uma maior presença da produção artística e cultural periférica, relegada até então às margens e aos interstícios (RIBEIRO DOS SANTOS, 2018).

Arelado a este motivo *conceitual*, este (re)descobrimento da arte latino-americana foi motivado pela adoção de uma espécie de *sistema de cotas politicamente corretas*. Em meio às exigências multiculturais desta redefinição geopolítica global, aos artistas de espaços periféricos lhes foi cedido uma pequena brecha de visibilidade, ainda que em muitos casos, este espaço esteve supeditado à elaborações devedoras de concepções coloniais. Ainda, dentro das perspectivas do capitalismo globalizado, o mercado de arte teve um papel fundamental no incremento do valor e da valorização da arte de regiões fora do eixo central (RIBEIRO DOS SANTOS, 2018a).

Esta ampliação do mercado foi batizada pelo pesquisador mexicano Joaquín Barriandos (2008) como *activo periferia*. Barriandos a definiu como um novo paradoxo que se instaura no imaginário europeu e estadunidense: a ideia das riquezas e possibilidades pensadas na etapa da colonização foi substituída por “*una operación corporativa transnacional de reposicionamiento de lo subalterno, por el axioma de la rentabilidad estética de la austeridad y de la carencia*” (BARRIANDOS, 2008, s.p.).

Imerso neste panorama, ocorreu o que ficou conhecido como *boom da arte latino-americana* (TARROJA, 2004; SALCEDO MILIANI, 2005), com um aumento das exposições de arte que tentavam elaborar a representatividade e a representação da arte latino-americana mais atual. Como causa e efeito destas exposições, se viu também um incremento das pesquisas, das publicações e do colecionismo relacionado à produção latino-americana.



Este fenômeno se deu primeiramente nos Estados Unidos devido à importante presença de coleções, museus, departamentos universitários, acadêmicos e teóricos vinculados diretamente a estas propostas (ISE, 2011). Enquanto na Europa, ainda que pareça obvio que os países ibéricos deveriam lançar-se imediatamente na promoção desta produção, apoiados nas suas antigas relações coloniais, culturais e linguísticas; Portugal e Espanha entraram com algo de atraso neste processo, se comparamos com projetos e atividades promovidos por outros países como França e Inglaterra.

Esta demora pode ser entendida em grande medida, pela posição semiperiférica ou intermediária que ocupava Espanha e Portugal no mapa geopolítico daquele momento (SOUZA SANTOS, 1985). Devido a seus processos históricos recentes, vítimas de longas e talhantes ditaduras militares, que frearam a paridade com os processos globalizantes de outras nações europeias.

Especificamente no caso de Portugal e no que diz respeito à gestão artística e cultural, a meados da década de 1980 o país luso apenas contava com equipamentos destinados à promoção e difusão cultural — como museus, centros de arte e outras instituições — apresentando um panorama bastante deficitário si comparado aos países vizinhos (PINTO RIBEIRO, 2014 e VON HAFE PÉREZ, 2014). Mesmo a produção e promoção da arte contemporânea local se viu afetada por esta deficiência, que somente começará a transformar-se na década seguinte com a inauguração de vários museus e instituições no país, principalmente em Lisboa. Por exemplo, o Centro Cultural de Belém foi inaugurado em 1992, mesmo ano em que aparece a Culturgest. O Museu do Chiado será reinaugurado em 1994 e o Museu Serralves do Porto em 1999. O Museu Berardo se inaugurará na capital somente no ano de 2007.

De forma que, dentro do que se considerou como *boom da arte latino-americana*, Portugal deu uns primeiros passos cambaleantes, quase sempre com a realização de exposições, eventos e pesquisas sobre a arte brasileira. Declinar pela promoção da produção de arte do Brasil em Portugal é perfeitamente compreensível: o país foi sua única antiga colônia da atual América Latina, o que ocasionou os óbvios vínculos históricos, culturais e linguísticos. O aumento das atividades em Portugal que promoviam a arte moderna e contemporânea brasileira tiveram um exponencial crescimento nas datas próximas ao ano 2000, impulsionadas pelas comemorações do V Centenário da chegada portuguesa ao Brasil (RIBEIRO DOS SANTOS, 2014 y 2015).



PORTUGAL E O BOOM LATINO-AMERICANO. ESCASSAS REPRESENTAÇÕES.

Contudo, quanto à exposições de artistas de outros países latino-americanos que se realizaram em Portugal, devemos de destacar algumas. Em 1995, no Centro Cultural de Belém se realizou um festival chamado *A magia do México*, um claro índice do *boom* e da grande internacionalização da arte produzida por artistas mexicanos neste processo. Dentro das várias atividades acontecidas durante o festival, destacamos a exposição *Gravura Contemporânea. Presença do México*, com curadoria de Beatriz Vidal de Alba, diretora do Museu Nacional do Gravado na Cidade do México (VIDAL DE ALBA, 1995).

No ano de 1999 encontramos um exemplo de uma mostra enciclopédica, tipologia frequentemente utilizada nesta época, que buscava apresentar de maneira didática e esquemática o longo caminho da arte latino-americana moderna e contemporânea a um público que praticamente a desconhecia. Titulada *Das vanguardas ao fim do milénio* (**Fig 1**), com curadoria do argentino Jorge Glusberg, foi possivelmente a única mostra com estas características exibida em solo português.

Glusberg, ensaísta, crítico de arte e editor, era diretor do *Museo Nacional de Bellas Artes* em Buenos Aires quando foi convidado pela Culturgest para organizar aquela exposição. O argentino, assim como outros teóricos das últimas décadas de século XX, defendia uma ideia unificadora de América Latina: “A América Latina não é uma dispersão de povos, mas antes uma unidade cultural: é esse o sentido da região” (GLUSBERG, 1999, p.16), com o objetivo de marcar sua especificidade frente à arte hegemônica.

O curador argentino, para fundamentar esta ideia, se baseava num conceito estético sistematizado e problematizado por ele, que denominou como *Regionalismo crítico*. Para Glusberg o *Regionalismo crítico* ressemantiza os elementos da arte central através da transgressão e da subversão e, “portanto, localiza o universal para universalizar o local” (GLUSBERG, 1999, p.16). Assegura que este processo crítico não é somente contemporâneo, mas tem raízes no Barroco, pois o que se produziu na América Latina, não foi nem uma cópia, nem uma rejeição dos elementos do cânone central, mas que tratou de: “incorporar os modelos externos, recodificando-os segundo a decisão e o critério do artista, para dar conta do seu mundo regional, que é a sua missão” (GLUSBERG, 1999, p.15).

Afasta o tom derivativo que pesava sobre as vanguardas latino-americanas afirmando que: “Além de Figari, os argentinos Xul Solar e o já citado Antonio



Berni, o venezuelano Armando Reverón, os brasileiros Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti, e à sua maneira, os muralistas mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, entre tanto outros, lançam as bases da arte latino-americana, que foge tanto ao folclorismo demagógico como à cópia servil das tendências europeias” (GLUSBERG, 1999, p.16).

Partindo desses pilares, elabora um projeto expositivo vastíssimo com obras que vão da década de 1920 chegando a produções de 1998. Sobre a existência de possíveis traços comuns entre as obras selecionadas, comenta na introdução ao catálogo que estes podem ser a vitalidade, a energia criativa, a reflexão crítica sobre a relação natureza-cultura e, um tema mais complexo e latente naquele momento: a emigração baseada em causas políticas e econômicas (GLUSBERG, 1999).

Mesmo se tratando deste modelo de exposição didático/enciclopédico, o que chama a atenção da seleção vista em Lisboa é a quantidade de artistas representados. Ainda que apareça entre os nomes a vários dos expoentes da plástica da América Latina que atraíam o público naquele momento, vemos com algo de surpresa a uma série de nomes pouco usuais em exposições internacionais desta envergadura.

Talvez uma das explicações a essa participação podemos encontrá-la observando a procedência das obras selecionadas. Porquanto, devemos de ter em mente, que os conceitos e as ideologias embaralhados no momento de idealizar uma proposta expositiva, devem de adaptar-se a uma série de fatores, mais ou menos externos à prática artística: a disponibilidade das obras necessárias para montar uma narrativa, os interesses econômicos e de representação tanto da instituição de acolhida quanto os do curador e, de ser o caso, da instituição onde este realiza sua atividade profissional.

De forma que, não é gratuito observar que grande parte das obras exibidas na Culturgest pertenciam a acervos de galerias privadas. Com exceção das peças da Argentina, todas parte da coleção do *Museo Nacional de Bellas Artes* o dos acervos pessoais dos artistas. As relações profissionais entre curador e galeria se tornam explícitas, quando vemos por exemplo, que 07 dos 12 artistas mexicanos representados em *Das vanguardas ao fim do milênio*, procedem da coleção de uma galeria privada da Cidade do México. Ou, que o único artista chileno presente, Roberto Matta, era representado por três obras procedentes da mesma galeria bonaerense (GLUSBERG, 1999).



EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS DE LATINO-AMERICANOS EM PORTUGAL

Nos primeiros anos do século XXI, posterior ao incremento das atividades expositivas relacionadas principalmente com às comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil (RIBEIRO DOS SANTOS, 2014 y 2015), se observa que não existiu uma efetiva continuidade de exposições que marcassem um real (re)encontro entre Portugal e a América Latina, ou mesmo que somente com o Brasil. Na primeira década do século XXI praticamente desapareceram as exposições coletivas de produção latino-americana em Portugal, dando lugar à exibições monográficas.

Este giro de intenções pode entender-se desde distintas óticas. Evidenciam, de certa maneira, uma aposta segura naqueles artistas brasileiros e latino-americanos que lograram seu acesso ao escalão mais alto no panorama internacional das artes. Várias das exposições individuais realizadas em Portugal foram dedicadas a nomes já consolidados — ou em plena legitimação — pelo sistema da arte. Por outro lado, e não menos importante, mostras individuais representam um desprendimento financeiro e logístico bastante menos importante que as exposições coletivas, fator que pode ser decisivo nestas escolhas.

Existem alguns antecedentes destas exposições monográficas na década anterior, como pode ser a mostra individual *Hélio Oiticica* vista no Centro de Arte Moderna/ Fundação Calouste Gulbenkian (CAM / FCG) entre 20 de janeiro e 20 de março de 1993 (**Fig 2**). Esta foi uma mostra itinerante que a partir de 1992 foi exibida na Witte de White de Roterdã, Jeu de Paume em Paris, Fundació Antoni Tàpies em Barcelona, Walker Art Center em Mineápolis e no Centro de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro (SARDENBERG, 2011). Ela representa o pontapé inicial do reconhecimento internacional do artista neoconcretista brasileiro: a primeira grande monografia sobre sua obra com a edição de um catálogo trilingue com textos de Guy Brett, Haroldo de Campos, Waly Salomão, Lygia Pape e Catherine David (BRETT et.al, 1992).

Em 1996, a Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, realizou a mostra *Torres- García*, que se pautava no reconhecimento e na admiração que possui Vieira da Silva à obra do artista uruguaio (CUNHA RÊGO, 1996). A pintora portuguesa reconhecia em Torres-Garcia um maestro e uma influência direta para seu trabalho, sem que nunca tivessem se conhecido pessoalmente. A relação entre a Vieira da Silva e o icônico artista uruguaio foi alimentada durante anos em um



vigoroso contato postal, acontecimento que aquela exposição buscava resgatar e dotar de importância a través da exposição de obras, arquivos e documentação pessoal (CUNHA RÊGO, 1996).

Espelho diário é o nome da obra da artista brasileira Rosângela Rennó, apresentada dentro do programa *Interferências* do Museu do Chiado em 2002, sob a curadoria Pedro Lapa, diretor da instituição naquele momento. Dez anos depois Rennó teria uma monográfica na cidade portuguesa, *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos*, desta vez no CAM / FCG. Com curadoria de Isabel Carlos, também diretora da instituição desde o ano 2009, a exposição traçava duas décadas de trabalho de artista mineira, com obras datadas entre 1992 e 2012.

Aquele ano de 2012 foi frutífero no que se refere à exposições relacionadas à América Latina. No CAM, além da mostra de Rennó, foram programadas outras três: *Beatriz Milhazes. Quatro estações* (com curadoria de Isabel Carlos e Michiko Kono) (**Fig 3**), *Josef Albers na América. Pintura sobre papel* (curadoria de Heinz Liesbrock do Josef Albers Museum Quadrat Bottrop e de Michael Semff da Staatliche Graphische Sammlung München) e *Doris Salcedo. Plegaría muda*.

Quando em entrevista à Isabel Carlos (2014) lhe perguntamos sobre o porquê daquela inclinação, nos respondeu que as mostras de Rennó e Milhazes faziam parte da programação do CAM / FCG dentro das atividades propostas para o ano do Brasil em Portugal (de setembro de 2012 a junho de 2013) e que acreditava que eram duas artistas que criavam obras fundamentais para que o público português se aproximasse da arte contemporânea do Brasil.

Meses antes se havia clausurado uma exposição de outra artista latino-americana. Nos referimos a *Doris Salcedo. Plegaría muda* (**Fig 4**), vista entre 09 de novembro de 2011 a 22 de janeiro de 2012, também com curadoria de Isabel Carlos. Com a carga histórica e pessoal que normalmente dá o tom aos trabalhos da artista colombiana, naquela instalação vista no CAM procurava: “confrontar-nos com o pesar contido e não elaborado, com morte violenta quando reduzida à sua total insignificância e que faz parte de uma realidade silenciada como estratégia de guerra” (SALCEDO, D. em CARLOS, 2011, s.p.).

Como outros objetos criados por Doris Salcedo, aqueles expostos em Lisboa se remetiam a um acontecimento real: entre os anos de 2003 e 2009, cerca de 1500 jovens colombianos apareceram mortos pelo Exército da Colômbia sem um motivo aparente. Mas, havia uma hipótese bastante evidente. O



governo colombiano criou incentivos e benefícios para os militares, no caso que apresentassem um maior número de guerrilheiros mortos em combate. Com o que: “Colocado perante este sistema de prêmios e incentivos, o Exército começou a contratar jovens de zonas remotas e marginais, oferecendo-lhes trabalho e transportando-os de imediato para outros locais onde eram assassinados e apresentados como ‘guerrilheiros não identificados mortos em combate’” (SALCEDO, D. em CARLOS, 2011, s.p.).

A partir desse relato cria uma narrativa poética através de uma instalação composta por uma série de mesas idênticas e sobrepostas, entre as quais se encontra uma capa de terra. Com o passo dos dias, da terra nascem plantas que afloram pela estrutura inversa das mesas. De acordo com a artista: “Cada peça, apesar de não estar marcada com um nome, encontra-se selada e tem um caráter individual, indicando um ritual funerário que aconteceu. A repetição implacável e obsessiva do túmulo enfatiza o caráter traumático dessas mortes, considerando irrelevantes pela maioria da população” (SALCEDO, D. em CARLOS, 2011, s.p.).

Uma obra que trata de um acontecimento local, de uma realidade colombiana, mas que não a torna inalcançável para os espectadores portugueses. De acordo com Isabel Carlos (2014) aquela exposição foi seguramente um dos momentos mais marcantes de sua direção do CAM / FCG e assegurava que, ainda não tenha sido a mostra mais visitada (as das artistas Rosângela Rennó e Beatriz Milhazes tiveram mais público), recebia uma grata resposta dos espectadores portugueses, que se referiam a ela como uma exposição que lhes ficou gravada na memória.

Além da plasticidade da instalação de Salcedo, com a concepção de um espaço diáfano, quase *site specific*, que seguramente poderia marcar os visitantes; a identificação entre obra e espectador pode relacionar-se a um conceito globalizante das obras que tratam de aspectos que a primeira vista parecem locais. Esta característica já aparecia apontada por Isabel Carlos em seu texto para o catálogo da exposição. Conta que conversando com Doris, lhe dá notícias sobre as famílias que buscam a seus desaparecidos durante a Guerra Civil Espanhola ou aqueles das Guerras dos Balcãs, com o que conclui: “[...] Salcedo, colombiana, recordava-me assim, através destas notícias, que não era só no seu país ou na América Latina que esta realidade e sofrimento existem, mas também aqui, na Europa” (CARLOS, 2011, p.61).



ALGUNS APONTAMENTOS FINAIS

Nesse breve repasso realizado nas páginas anteriores, pode-se perceber como Portugal entrou com algo de timidez e atraso nas atividades de reconhecimento, inclusão e promoção da arte latino-americana, operadas nas décadas finais do século XX. As próprias condicionantes históricas, políticas e sociais do país o impediram de lançar-se neste processo com o fervor visto em outros países europeus ou nos Estados Unidos. Além disso, devido aos vínculos históricos coloniais — e ao posterior estabelecimento dos processos pós-coloniais — entre Portugal e Brasil, um maior esforço, ainda que não especialmente grande, se deu em promover e dar a conhecer a produção moderna e contemporânea da arte brasileira a través da organização de exposições de arte e outros eventos culturais.

Contudo, nota-se que ainda que com pouca frequência, é possível sistematizar as políticas culturais expositivas de Portugal para com a América Latina a través de dois modelos principais. No país luso também se replicaram as grandes mostras enciclopédicas / didáticas realizadas em instituições internacionais, que tratavam de preencher a falta de relação entre o público e a arte latino-americana. Estas exposições tentaram, com mais ou menos êxito, traçar uma especificidade da arte da região diferenciando-a da arte hegemônica, para que finalmente pudesse obter seu espaço. Característica que não se viu livre das críticas posteriores, que apontam que esta abordagem reforçou a folclorização e a hegemonização desta produção.

Estas grandes mostras coletivas / didáticas cederam lugar nos primeiros anos do século XXI a uma maior atenção na realização de exposições individuais. A eleição de exibir artistas de maneira monográfica deve-se em importante medida, ao menor custo de produção e desprendimento logístico desse tipo de atividades. Além disso cabe lembrar, que os artistas latino-americanos que *ganham* exposições individuais — como Hélio Oiticica, Beatriz Milhazes, Rosângela Rennó ou Doris Salcedo — já possuíam certo grau reconhecimento e legitimação internacional, o que aponta que as instituições portuguesas optaram por *apostas certas*.





Fig. 1 Capa do Catálogo da exposição *Das vanguardas ao fim do milênio*. Lisboa: Culturgest, 1999.

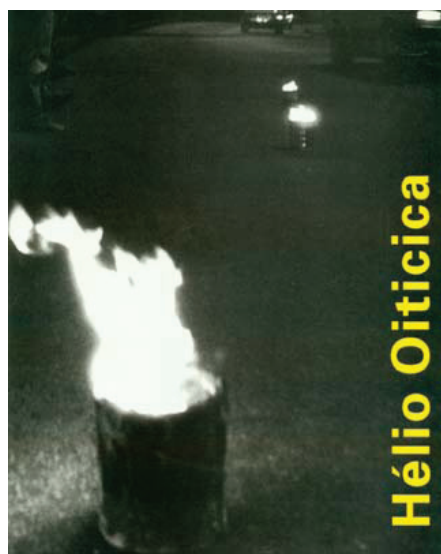


Fig. 2 Capa do Catálogo da exposição *Hélio Oiticica*. Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.





Fig. 3 Vista da exposição *Beatriz Milhazes. Quatro estações.*
Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

Foto: <http://intergalacticrobot.blogspot.com.es/2012/02/frutos-estranhos.html>



Fig. 4 Vista da exposição *Doris Salcedo. Plegaria muda.*
Lisboa: CAM / Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

Foto: <http://intergalacticrobot.blogspot.com/2011/12/plegaria-muda.html>



REFERÊNCIAS

BARRIENDOS, Joaquín. Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina. *Corneta Semanario Cultural de Caracas*, n° 55, 2009. Disponível em: http://www.corneta.org/no_55/corneta_geopolitica_del_arte_periferico.html. Acessado em: 14 de nov. de 2014.

BRETT, Guy et.al. (coord.). *Hélio Oiticica*. (Catálogo de exposição celebrada na Witte de With Center for Contemporary Art, Galerie nationale du Jeu de Paume, Fundació Antonio Tàpies, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e na Walker Art Center). Roterdã: Witte de With Center for Contemporary Art en colaboración con Projeto Hélio Oiticica y The Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992.

CARLOS, Isabel. (coord.). (2011). *Doris Salcedo. Plegaria muda*. (Catálogo da exposição celebrada no Moderna Museet Malmö, Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian e no MAXXI, Roma). Londres: Prestel, 2011.

CARLOS, Isabel. *Entrevista*. Entrevistador: Renata Ribeiro dos Santos. Lisboa, 30 de abril de 2014 (58 min.).

CUNHA RÊGO, Ivonne. (coord.). *Torres-García*. (Catálogo de exposição celebrada na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva). Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1996.

DE SOUZA SANTOS, Boaventura. Estado e Sociedade na Semiperiferia do sistema mundial: o caso português. *Análise Social*, n°87, 88, 89, pp. 869-901, 1985.

GLUSBERG, Jorge. (coord.). *Das vanguardas ao fim do milênio*. (Catálogo de exposição celebrada na Culturgest). Lisboa: Culturgest, 1999.

ISE, María Laura. Arte latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos. *Nómadas*, n.35, pp. 31-47, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n35/n35a03.pdf>. Consultado em: 15 de abril de 2013.

LUCAS, Joana. Entrevista a António Pinto Ribeiro. *Arte Capital*, junho de 2009. Disponível em: <http://www.artecapital.net/entrevista-87-antonio-pinto-ribeiro>. Consultado em: 18 de março de 2014.



PINTO RIBEIRO, António. *Entrevista*. Entrevistadora: Renata Ribeiro dos Santos. Lisboa, 24 de março de 2014 (69min.).

RIBEIRO DOS SANTOS, R. Um oceano inteiro para nadar A (des)presença da arte do Brasil (século XX) em Portugal, 1980-2000. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, 4 (7), pp. 184-198, 2014.

RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. Exposiciones de arte global como idearios de redefinición geopolítica y social a finales del siglo XX. *Revista Humanidades*, 8 (2), pp. 1-27, 2018a.

RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. Saudades do Brasil em Portugal. Consideraciones sobre la presencia y ausencia del arte brasileño (Siglos XX y XXI) en Portugal. IN López Guzmán, Rafael; Guasch Marí, Yolanda; Romero Sánchez, Guadalupe. (eds). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Editorial UGR, 2015.

RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. Un océano entero para nadar. La promoción del arte latinoamericano contemporáneo en España y Portugal, 1992 – 2014. IN Baigorri, J. y Elvert, J. (eds). *Historia, memoria e integración europea desde el punto de vista de las relaciones transatlánticas de la UE*. Bruxelas, Peter Lang, 2018.

SALCEDO MILIANI, Antonio. América Latina: Arte y Territorio. *Atrio. Revista de Historia del Arte* (10/11), pp. 133-140, 2005.

SARDENBERG, Ricardo. (ed.). *Arte contemporânea brasileira no século XXI. 10 brasileiros no circuito internacional*. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

TARROJA, Rosa. La política cultural del Quinto Centenario en España. ¿Un punto de inflexión respecto a la recepción a la recepción del arte latinoamericano? *Boletín Americanista* (54), pp. 199-207, 2004.

VIDAL DE ALBA, Beatriz. (coord.). *Gravura contemporânea. Presença do México*. (Catálogo de exposição celebrada Centro Cultural de Belém). Lisboa: Centro Cultural Belém, 1995.

VON HAFE PÉREZ, Miguel. Imagens para os Anos 90, Serralves, Porto, 1993. IN *Simpósio Exposições coletivas: uma reflexão crítica*. Museo Serralves: Porto, 15 de março de 2014.

