

Coleções Patricia Phelps de Cisneros e Eduardo Costantini: histórias conectadas no colecionismo de arte latino-americana

Cristiélen Ribeiro Marques
Lisbeth Ruth Rebollo

Como citar:

MARQUES, C. R.; REBOLLO GONÇALVES, L. Coleções Patricia Phelps de Cisneros e Eduardo Costantini: histórias conectadas no colecionismo da Arte Latino-Americana. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 324-357, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673247. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673247>.

Imagem [modificada]: Diagrama da rede com as conexões entre o acervo do Museu de Arte Latinoamericano (MALBA) e Colección Patricia Phelps de Cisneros (CCPC). Fonte: arquivo das autoras.

Coleções Patricia Phelps de Cisneros e Eduardo Costantini: histórias conectadas no colecionismo de arte latino-americana

Patricia Phelps de Cisneros and Eduardo Costantini
Collections: connected histories in Latin American art
collecting

Cristiélen Ribeiro Marques*; Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves**

RESUMO

Este artigo é resultado da pesquisa de mestrado sobre o desenvolvimento da arte latino-americana como uma categoria de coleção, particularmente a partir de 1970, tendo como base o estudo comparativo da trajetória de formação das coleções privadas de Eduardo Costantini e de Patricia Phelps de Cisneros, e de suas conversões em dimensão pública e respectivas institucionalizações no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, e na Colección Patricia Phelps de Cisneros, CCPC. Sob uma abordagem interdisciplinar, desde a História, a Crítica, a Sociologia e a Economia da Arte, foram realizados o levantamento bibliográfico e de fontes de informação secundária sobre os projetos colecionistas, a estruturação de ambos os estudos de caso em contextos transregionais e instâncias mercadológica e cultural, e o estabelecimento de atributos comparativos de constituição das coleções, compondo uma tessitura de histórias conectadas. As análises permitiram uma melhor compreensão da emergência de um colecionismo de arte latino-americana por colecionadores do continente, dos princípios que organizaram a consolidação de um sistema e de circuitos de uma produção artística sob esse rótulo e das influências exercidas pelas coleções e colecionadores como legitimadores de um tipo de bem simbólico, de seu valor econômico e de um modo de apropriação.

PALAVRAS-CHAVE

Arte latino-americana. Colecionismo de arte. Colecionadores de arte. Mercado de arte. História da arte.

ABSTRACT

This article is the result of a master's research that addressed the development of Latin American art as a collection category, particularly from the 1970s onwards,

based on a comparative study of the formation trajectory of the private collections of Eduardo Costantini and Patricia Phelps de Cisneros, and its conversions into a public dimension and respective institutionalizations in the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, and in the Colección Patricia Phelps de Cisneros, CCPC. Under an interdisciplinary approach, from History, Criticism, Sociology and the Economy of Art, it was conducted a bibliographic survey and secondary information sources on collection projects, the structuring of both case studies in transregional contexts and market and cultural instances, and the establishment of comparative attributes of constitution of the collections, composing a texture of connected histories. The analyzes allowed a better understanding of the emergence of Latin American art collecting by collectors on the continent, the principles that organized the consolidation of a system and circuits of artistic production under this label, and the influences exercised by collections and collectors as legitimizers of a type of symbolic good, its economic value and a mode of appropriation.

KEYWORDS

Latin American art. Art collecting. Art collectors. Art market. History of Art.

RESUMEN

Este artículo es el resultado de una investigación de maestría que abordó el desarrollo del arte latinoamericano como categoría de colección, particularmente a partir de la década de 1970, a partir de un estudio comparativo de la trayectoria de formación de las colecciones privadas de Eduardo Costantini y Patricia Phelps de Cisneros, y sus conversiones a una dimensión pública y sus respectivas institucionalizaciones en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, y en la Colección Patricia Phelps de Cisneros, CCPC. Bajo un enfoque interdisciplinario, desde la Historia, la Crítica, la Sociología y la Economía del Arte, se realizó un levantamiento bibliográfico y de fuentes secundarias de información sobre los proyectos coleccionistas, la estructuración de los estudios de casos tanto en contextos transregionales como en instancias de mercado y culturales, y el establecimiento de atributos comparativos de constitución de las colecciones, componiendo una textura de historias conectadas. Los análisis permitieron comprender mejor el surgimiento del coleccionismo de arte latinoamericano por parte de coleccionistas en el continente, los principios que organizaron la consolidación de un sistema y circuitos de producción artística bajo esta etiqueta, y las influencias que ejercieron las colecciones y los coleccionistas como legitimadores de un tipo de bien simbólico, su valor económico y un modo de apropiación.

PALABRAS CLAVE

Arte latinoamericano. Coleccionismo de arte. Coleccionistas de arte. Mercado del arte. Historia del Arte.

Introdução

No arco temporal de 1970 até o início do século XXI, a investigação de mestrado *O colecionismo de arte latino-americana na América Latina: um estudo das coleções Cisneros e Costantini em âmbito transregional* buscou identificar as dinâmicas de consolidação do sistema da arte latino-americana em circuitos transregionais, considerados, pela visão bourdiana, como um “sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística” (Bourdieu, 2007: 99).

A condução do estudo a partir do colecionismo teve base na proposta de García Canclini (2013) em abordar o campo artístico pela noção de consumo, o que segundo o autor possibilita conhecer os efeitos das “ações hegemônicas” nesse sistema, assim como permite problematizar “os princípios que organizam essa hegemonia, que consagram a legitimidade de um tipo de bem simbólico e de um modo de se apropriar deles” (Canclini, 2013: 157). E, nessa vertente do consumo, a pesquisadora Mariana Cerviño (2007) reforça que os colecionadores passaram a ser atores econômicos centrais na demanda real do campo, já que eles coadunam a duplicidade da economia dos bens artísticos, articulando em sua prática a dimensão material e simbólica desses objetos. Na atuação desses agentes, Cerviño observa a convergência de algumas “tarefas” de grande impacto no sistema da arte, como podem ser consideradas as atividades de conservação, recorte e significação. Dessas, resultam coleções privadas cujas dimensões públicas têm “efeitos na produção e circulação da arte para além das motivações e dos interesses individuais”¹ (Cerviño, 2007: 187) dos próprios colecionadores. Assim, o estudo apresentado neste artigo se concentrou no colecionismo e nas coleções como “lugares privilegiados para se pensar as relações entres obras de arte e os vários estratos da sociedade”, em seus múltiplos confrontos e conexões (Malta *et al.*, 2016: 07).

Nesse contexto, de aumento do poder de influência exercido pelos colecionadores bem como da importância da dimensão mercadológica

no sistema da arte, a produção artística latino-americana ascendeu como uma “categoria de coleção” (Martin, 1999: 03). Alguns colecionadores que já se dedicavam a essa prática passaram a agregá-la aos seus acervos, mas outros, pioneiros por volta da década de 1970, adquiriram essa produção como um projeto colecionista. Esse movimento também aconteceu entre colecionadores da América Latina que, além de destaque local e regional, alcançaram projeção e reconhecimento no circuito internacional, global da arte. Na pesquisa desenvolvida, buscou-se, portanto, esboçar uma cartografia de colecionadores em projetos públicos e privados, individuais e institucionais (Afonso; Fernandes, 2019: 393) dentro e fora da América Latina, não como posições fixas, mas como recurso de identificação e compreensão num espaço “aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível [e] suscetível de receber modificações constantemente” (Deleuze, 2000: 21).

Nessa cartografia, se destacaram as coleções de um segmento de obras de arte de alto valor no mercado, cujo consumo, como bem artístico de luxo, por evidências históricas, está invariavelmente atrelado às elites, que acabam por estabelecer certas convenções e critérios de apreciação, determinando o gosto e a autenticidade dos objetos (Afonso; Fernandes, 2019: 386-390). Assim, na prática do colecionismo e de coleções sob a categoria de arte latino-americana as obras de alto valor se veem ligadas às elites latino-americanas que, no período estudado, estão fortemente conectadas a grandes grupos empresariais que se formaram na região.

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

Visão metodológica do estudo

Identificadas essas dinâmicas de consolidação da arte latino-americana e mapeados os principais colecionadores dessa produção como uma categoria de coleção nos circuitos transregionais, o aprofundamento teve como orientação inicial o estudo comparado, que segundo Maria Ligia Prado (2005), dado o contexto das problemáticas e questões da América Latina, o olhar atento às comparações e às conexões traz potencialidades e contribui para as reflexões. Dessa diretriz, o estudo evoluiu no sentido das “histórias conectadas” pois estas são “múltiplas e ligadas entre si, comunicando-se umas com as outras” nas quais as conexões em âmbito transregional não estabelecem polos em que haveria “um determinante e outro subordinado” (Prado, 2005: 27-28).

Assim, da cartografia de colecionadores e coleções elaborada, foram selecionados os casos: Eduardo Costantini e a sua coleção institucionalizada no museu de sua fundação, o Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), e Patricia Phelps de Cisneros e o seu acervo, Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC). Ambos tiveram um primeiro momento de formação como coleções privadas por volta da década de 1970, e, posteriormente, em torno dos anos 1990, ganharam uma dimensão pública, tendo alcançado relevância e projeção em âmbitos local, regional e internacional. Foram identificadas além dessa sincronicidade de suas trajetórias, uma relativa disponibilidade de informações e bibliografias relativas às coleções que eram adequadas para os propósitos da pesquisa.

O método comparativo prevê uma “descrição das curvas de evolução” (Prado, 2005), que, para os casos em questão, estava alinhada à problematização em torno dos princípios que organizam a hegemonia de um sistema e de circuitos sob a categoria de arte latino-americana e do discernimento das influências das coleções e dos colecionadores exercidas como consagradoras da legitimidade de um tipo de bem simbólico e de um

modo de apropriação. Essa legitimação, segundo Nathalie Moureau (2017), acontece como resultado de um processo de sedimentação de “pequenos eventos históricos” que se sobrepõem uns aos outros, inscrevendo artistas, obras, “na trajetória da história por vir” (Moureau, 2017: 451).

Dessa maneira, a descrição das curvas de evolução das coleções foi feita como uma “submersão na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada” (Bourdieu, 2008: 15). Em uma espécie de “saga”² da prática colecionista de Patricia Cisneros e Eduardo Costantini e de seus respectivos contextos, deu-se ênfase aos elementos, eventos e relações que demonstravam as formas de capital detidas por esses agentes – econômico, cultural e social – transmitidas no processo de formação e de escolhas de estratégia de legitimação de suas coleções e na conversão destas em capital simbólico (Bourdieu, 1986). Nessa submersão em pequenos eventos históricos, a “biografia das coisas” (da coleção) (Appadurai, 1986: 52) e a biografia do colecionador se mesclam. Por um lado, pode-se crer “no poder de transferência de sua personalidade para os objetos com que convive, particularmente aqueles cuja subjetividade faz parte de sua natureza, os objetos artísticos” (Malta *et al.*, 2016); por outro, o ato de colecionar como uma reação cultural aos detalhes biográficos dessas “coisas” revela um “emaranhado de julgamentos estéticos, históricos e mesmo políticos, de convicções e valores que moldam as nossas atitudes quanto a objetos designados como ‘arte’” (Kopytoff, 1986: 93).

Vale retomar ainda uma discussão sobre o contexto em que se inseriram essas trajetórias, no qual, sob a ótica de Anne Cauquelin (2005), há uma rede de comunicação que se estabelece e se torna registro de inscrição no sistema contemporâneo da arte. A autora destaca que, nesse circuito, “o continente prevalece sobre os conteúdos” (Cauquelin, 2005: 79), e, portanto, no contemporâneo, em última instância é a exposição que carrega a significação “isto é arte”, e não as obras. Na conjuntura em que são trabalhadas nesta pesquisa, as exposições, antecedidas pelo “ato de colecionar” e pelo “desejo

de expor a coleção”, também poderão carregar a significação “isto é uma coleção”, já que oferecem possibilidades tão extensas quanto a dimensão cultural, tendo ganhado nos novos tempos papel significativo “no processo de construção simbólica e da identidade na sociedade” (Gonçalves, 2004: 14).

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

O caso Patricia Phelps de Cisneros e a CPPC

Patricia Phelps Parker (1947-) nasceu em Caracas, na Venezuela, filha de Miriam Louise Parker e William Walter Phelps. Sua família foi a fundadora da primeira estação de rádio do país, um empreendimento iniciado por seu avô, William H. Phelps Jr., e seu bisavô, William H. Phelps Sr., em 1953, a Radio Caracas Televisión Internacional (RCTV Internacional). Sua mãe e seu avô tinham origens nos Estados Unidos, onde as relações de amizade com a família Rockefeller teriam sido estabelecidas já nessas gerações. Com formação em excelentes escolas de Caracas, em 1969, Patricia Phelps Parker graduou-se na Wheaton College, em Massachusetts, nos Estados Unidos, recebendo o bacharelado em Filosofia. Foi fundadora e diretora do departamento de idiomas da Universidad Simón Bolívar, instituição pública venezuelana. Nos anos 1970, tornou-se Patricia Phelps de Cisneros (ou Patty Cisneros como é normalmente chamada) após casar-se com Gustavo Cisneros (1945-).

Cisneros é um sobrenome reconhecido da elite venezuelana, em destaque muito antes da ascensão dos “boliburgueses”³ no governo de Hugo Chávez. Trata-se de uma família das mais ricas do país, dona de um conglomerado de empresas nos setores de bebidas, comunicações, turismo e entretenimento. Foram eles os responsáveis por introduzir a Pepsi na Venezuela nos anos de 1940, até então apenas distribuída nos Estados Unidos e em Cuba e, posteriormente, levaram também a Coca-Cola, marcas normalmente exibidas como ícones de “triunfos” e com “orgulho” quando da sua instalação em países na América Latina (Galeano, 1980: 277). Aos Cisneros pertence a Venevisión, principal rede de televisão aberta do país, que veio a integrar a Cisneros Media, compondo um dos maiores conglomerados de comunicação latino-americanos (Moraes, 2011).

É Patty Cisneros quem narra a gênese das várias coleções que foram constituídas a partir da primeira obra adquirida, *Tiritaña* (1973), do artista espanhol Manuel Rivera (1927-1995), membro fundador do grupo El Paso e um dos expoentes do informalismo. Quando Cisneros adquiriu tal obra nos anos de 1970, essa era dotada de caráter experimental e ilustrava o triunfo de uma ruptura com os valores e princípios tradicionais da pintura. À época, o artista ainda estava vivo e a pintura integrava-se a uma produção recente; porém, desde os anos 1950, Rivera adquirira um significativo reconhecimento no circuito internacional da arte, tendo participado da Bienal de São Paulo (1957) e da Bienal de Veneza (1958), por exemplo.

Observa-se, assim, que a coleção não nasceu latino-americana; tal direcionamento foi se construindo com base em estudos e contatos com especialistas do campo da arte, e Cisneros diz também ter tido a influência da própria realidade venezuelana dos anos 1950 e 1960. Por um lado, destaca desse período o cenário de modernidade, produto da riqueza gerada pela atividade petrolífera, que, em termos urbanísticos, ficou marcada pela arquitetura da capital Caracas, como a Cidade Universitária, projetada pelo arquiteto Carlos Raúl Villanueva, declarada Patrimônio Monumental da Humanidade; a Villa Planchará, casa projetada pelo arquiteto italiano Gio

Ponti; e o Parque del Este, assinado pelo paisagista brasileiro Roberto Burle Marx (Cisneros, 2011). Por outro lado, no campo da arte, sobressaíam-se o construtivismo e o cinetismo, o que na coleção de Cisneros resultou na aquisição de um primeiro conjunto de obras de artistas venezuelanos como Jesús Soto, Alejandro Otero, Gego, Nedo, Carlos Cruz-Díez e Victor Valera entre outros.

Além disso, mencionando novamente as viagens que fazia, Cisneros diz ter observado a pouca (ou nenhuma) presença, nos países e espaços culturais que visitava, da arte latino-americana e, quando esta estava representada, era sempre pelo viés do folclórico, do mágico e do realismo fantástico, o que a levava a vislumbrar um status mais “universal” para essa produção artística (Cisneros, 1997). Portanto, quando Cisneros explicita que a “história” é um dos seus critérios de escolha das obras e artistas, é possível inferir que o seu sentido resida não apenas em algo que “resistiu ao teste do tempo”, mas também em ideologias “de ponta” e “avançadas”, de uma “modernidade” e do “novo” e que justamente desafiam uma tradição artística (Altshuler, 2010: 68).

A coleção que Cisneros estabeleceu ao longo de cinco décadas se divide em cinco áreas principais: abstração geométrica modernista da América Latina (moderno); obras de arte e documentação de artistas “viajantes” que exploraram a América Latina e o Caribe durante os séculos XVII, XVIII e XIX (artistas viajantes); objetos etnográficos e documentação de doze “tribos” indígenas da bacia do rio Orinoco, na região do Amazonas, na Venezuela (Orinoco); cultura material da era colonial da América Latina (período colonial) e arte contemporânea da América Latina (contemporâneo). Tal acervo se edifica visando à missão de “valorização da diversidade, distinção e alcance da arte da América Latina e promoção do conhecimento das culturas materiais do mundo ibero-americano que abrange 500 anos de atividades artísticas na região” (CPPC, 2022a: on-line). Desse modo, apesar dos princípios modernizantes e universalistas que orientam parte da coleção pela qual geralmente Patricia Cisneros é referenciada – dos

abstratos, concretos, construtivos e contemporâneos latino-americanos –, esta é apenas uma parte da narrativa mais ambiciosa de cobertura de 500 anos de história.

Como parte da evolução colecionista, nos anos 1980, Patricia Cisneros passou a atuar em várias comissões no MoMA de Nova York, sendo que desde 1992 passou a fazer parte do Conselho Administrativo do museu. Em 1991, o casal Cisneros esteve entre os principais patrocinadores da exposição do artista brasileiro Roberto Burle Marx no MoMA e, em 1992, integrava o grupo de financiadores da mostra sobre a arte da América Latina realizada pelo museu por ocasião dos 500 anos da “descoberta” da América. Ainda nessa década, foi institucionalizada a empreitada no campo do colecionismo de arte com a fundação da Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC), com sede em Nova York e em Caracas, o que se somou às atividades já desenvolvidas nas áreas da cultura e da educação desde a década de 1970, quando foi criada a Fundación Cisneros.

A colecionadora recorrentemente afirma não almejar ter um espaço próprio para sua coleção, em vez disso buscou estabelecer conexões que, posteriormente, puderam ser reconhecidas como “una red de museos del sur” (Pulido, 2012: on-line), ao mesmo tempo que alimentava o seu sonho de “que Oiticica estuiera al lado de Mondrian” (Achiaga, 2016: on-line). Desde 1999, buscou outras formas de reconhecimento e meios de tornar sua coleção acessível; para tanto, houve o trânsito intenso de obras nas mais importantes instituições internacionais por meio de empréstimos e doações, integrando-as ao acervo permanente dos museus por meio de comodato e/ou apresentando-as em exposições itinerantes. Além disso, nessa relação com museus, a atividade de pesquisa também se desenvolvia em torno às obras da coleção, como comenta a própria colecionadora sobre um conjunto de 50 obras enviadas para serem estudadas por Mari Carmen Ramírez, então curadora de arte latino-americana do Jack S. Blanton Museum da Universidade do Texas (Birbragher, 2000: on-line).

Em 2001, pela primeira vez, houve uma exposição da coleção Cisneros no Brasil, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo sob o título *Paralelos. Arte Brasileira da segunda metade do século XX em contexto*. No respectivo catálogo, Ariel Jiménez, curador-chefe do acervo no período de 1997-2011, fez uma retrospectiva da formação da coleção em que destacava a importância do curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff para o estabelecimento do “núcleo brasileiro”, “essencialmente abstrato” (MAM SP, 2002: 60) – Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Geraldo de Barros, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Mira Schendel e Willys de Castro compunham grande parte da exposição.

Pelos textos apresentados no catálogo, pode-se observar que a estratégia de legitimação e reconhecimento da coleção estava ligada também ao investimento em publicações, traduções de textos críticos e em uma já longínqua parceria com o MoMA. Paulo Herkenhoff, em texto em que reproduz a conversa com Patty Cisneros, comenta sobre o apoio à tradução para o inglês de uma antologia da crítica de arte latino-americana, em especial dos textos de Mário Pedrosa, que abarcavam importantes discussões em torno dos concretistas e neoconcretistas (MAM SP, 2002: 159). Pedrosa foi um dos principais articuladores teóricos desses movimentos, tendo acompanhado de perto a formação dos grupos Ruptura (São Paulo) e Frente (Rio Janeiro). O crítico, então convertido à arte moderna e à sua forma mais radical, a arte abstrata, privilegiava, por exemplo, a “contenção geometrizarante” de Volpi (Arantes, 2004: 57). Uma observação a ser feita sobre o projeto abstrato presente na coleção de Cisneros é que, mesmo utilizando nos títulos de suas exposições o termo “arte latino-americana”, não parecia haver uma preocupação com a representatividade dos países da região. Por exemplo, não há referências nos textos sobre a presença de obras de artistas mexicanos, provavelmente porque esses, até então, se destacavam no circuito dos “grandes centros”, mas mais pelos seus expoentes modernistas.

Em 2004, logo após a iniciativa de expansão do MoMA e de discussão sobre sua coleção permanente, Patty Cisneros realizou uma primeira doação

ao museu – lembrando que já atuava como membro do seu Conselho – composta por nove obras, dentre elas dos artistas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Mira Schendel. Em 2007, apresentou no Blanton Museum a mostra *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art*, composta por 125 trabalhos de 40 artistas que expressavam visualmente o caráter cosmopolita de algumas cidades da América do Sul e, como apresentado no texto sobre a exposição no site do museu, “um dos mais fascinantes movimentos artísticos do último século” (Blanton Museum of Art, 2007).

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

Patty Cisneros não estava, portanto, equivocada quando afirmou em 2012 que “esta es la década de Latinoamérica” (Pulido, 2012: on-line). No âmbito cultural, houve uma série de exposições, lances-records para os artistas modernos da região e um aquecimento do mercado da arte na categoria latino-americana, o que incluía também a produção abstrata da região. A essa altura, a colecionadora já dava por cumprida a missão de introduzir o conceito da abstração latino-americana no mundo (Achiaga, 2016), coroada

com recorde em 2013: Patty Cisneros arrematou a obra de Lygia Clark, *Contra Relevô* (Objeto n. 7), de 1959, por US\$ 2,225 milhões, no extinto leilão de arte latino-americana promovido em Nova York pela Phillips. O sucesso mercadológico era também chancelado por Axel Stein, então responsável pelo departamento de arte latino-americana da Sotheby's. Em um artigo de 2013, publicado na plataforma *on-line* especializada no mercado de arte, Artsy, “Arte latino-americana: uma nova força na cena da arte Moderna e Contemporânea”, Stein enfatizou a abertura do mercado para a arte da região, particularmente para as artes abstrata e cinética que, em sua opinião, “eram como a música, uma linguagem universal” (Art Privee, 2013: *on-line*).

Em 2016, uma nova doação ao MoMA, que compreendia 102 pinturas e esculturas, somava-se a outros 40 trabalhos já anteriormente doados pela colecionadora ao longo de sua relação com a instituição. Ademais, a ação teve outros desdobramentos, como a criação do Cisneros Institute, vinculado diretamente ao museu, com o objetivo de promover pesquisas curatoriais e realizar conferências anuais, tudo com foco na arte da América Latina. Com isso, segundo o diretor do museu, Glenn D. Lowry, o acervo passaria a contar com 6 mil obras de artistas latino-americanos e se tornaria “um centro de investigação líder no seu campo, contribuindo para construir a história da arte latino-americana em um contexto global” (Arteinformado, 2016: *on-line*).

Em 2018, a CPPC realizou uma de suas maiores doações, dessa vez distribuída entre seis importantes museus da América do Sul, dos Estados Unidos e da Europa: MoMA NY, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo de Arte de Lima (MALI), Bronx Museum of the Arts e Blanton Museum of Art. Foram 202 obras de sua coleção de arte contemporânea latino-americana doadas para a promoção “de um maior reconhecimento da diversidade, sofisticação e variedade da arte provinda da América Latina” (Crubelatti, 2022: 791). E, no ano seguinte, a organização de uma exposição da coleção no MoMA, *Sur moderno: Journeys of Abstraction – The Patricia Phelps de Cisneros Gift* (Sul moderno: Itinerários

da abstração - Doação de Patricia Phelps de Cisneros), nas palavras da própria colecionadora, foi um símbolo de “missão cumprida”: “Agora, a América Latina é identificada tanto com a abstração quanto com os movimentos figurativos. Sim, eu acredito que a América Latina está tendo o seu momento, e acho isso maravilhoso” (Katzenstein; García, 2019: 23).

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

O caso Eduardo Costantini e o MALBA

Eduardo Francisco Costantini (1946-) nasceu em Buenos Aires no seio de uma família argentina de classe média. Tem formação em Economia pela Universidad Católica Argentina, tendo concluído um mestrado em Economia Quantitativa pela University of East Anglia, na Inglaterra (1975). Sem grande tradição na sociedade portenha, o filho de imigrante italiano costuma relatar com orgulho a construção de um império praticamente “do zero” (La Nación, 2001).

Por volta dos 20 anos de idade trabalhava no setor financeiro, em mercado de capitais, e em pouco tempo começaria seus primeiros investimentos imobiliários. Se nesse ponto encontra-se a gênese do futuro empresário e milionário, também é quando tem início o “mito de origem” do colecionador, posteriormente acrescido de traços de obstinação, obsessão e vício. No relato repetido em inúmeras entrevistas sobre esses primeiros

momentos, Costantini sempre acrescenta algum detalhe sobre a sua primeira aquisição de uma obra de arte, o que a torna ainda mais marcante. Em linhas gerais, a narrativa passa por alguns elementos centrais: um trajeto desprezioso, um olhar, um instinto, uma natural tendência à apreciação da arte e o arrebatamento provocado pelo retrato de um menino de autoria do artista argentino Antonio Berni, mas contido pela falta de dinheiro à época, e a paixão concretizada na compra de um (Leopoldo) Presas e um (Luis) Barragán, financeiramente mais acessíveis (Batalla, 2021: on-line), considerados expoentes da pintura argentina figurativa e de seus primeiros traços abstratos.

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

Mas, se nas primeiras aquisições tinha sido preciso o pagamento parcelado, no final dos anos 1970 e início de 1980, financeiramente a situação de Costantini já estava bem diferente; o que lhe permitia movimentos mais arrojados, mantendo um olho na arte e o outro nos negócios. Essa outra parte da história também é recorrentemente tratada em variadas reportagens, nas quais se exaltam a habilidade, o talento natural, a astúcia e um certo golpe de sorte de “estar no lugar certo na hora certa e com as pessoas certas”.

Após o retorno dos estudos concluídos nos Estados Unidos, percebendo uma oportunidade de compra de um terreno baldio em Buenos Aires por um baixo valor de mercado, Costantini efetiva o negócio o qual se desdobrou em uma operação de revenda seis meses mais tarde no valor US\$ 1 milhão – "assim me tornei um milionário", como conta o incorporador imobiliário em suas reminiscências (Karabell, 2018).

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

É de sua atuação nos anos 1990 muitas das aquisições de obras que seguem até hoje entre as mais emblemáticas do acervo que constituiu. A década foi ainda marcante na sua jornada, pois foi quando realizou o desejo de possuir seu primeiro Berni e passou a alimentar uma nova obsessão. Em 1991, o filho de Antonio Berni (1905-1981), J. Antonio Berni, foi quem teria negociado umas das obras mais icônicas do pai e da arte argentina, *Manifestación* (1934), vendida por 150 mil dólares. Como os afetos de Costantini são normalmente narrados em encantamentos espontâneos, mas também pelas cifras, o colecionador veio a comentar alguns anos mais tarde que não tinha se equivocado na compra da importante obra, que passava a valer mais de um milhão de dólares (Paredes, 2010); ainda destacou que, à época da compra, os colecionadores na Argentina estavam buscando obras

de Fader⁴ e não do “comunista Berni”, que trazia uma estética diferente das mais alinhadas às europeias essas então as preferidas pela sociedade local (Binder; Haupt, 2017).

O ano de 1995 foi particular, entre talvez amarguras e glórias. Primeiro, pela constituição da Fundação com seu nome, visando a realização de projetos culturais, educativos e formativos. Segundo, pelo lance extraordinário de Costantini no valor de US\$ 3,2 milhões pelo *Autorretrato con Chango e Loro* (1942) de Frida Kahlo, inserindo-o nos recordes históricos para a arte latino-americana em leilões. Costantini pôde, então, desfrutar do gosto da vitória, inclusive (dizem) ao competir com a artista estadunidense Madonna, porém amargou a difícil escolha de ter deixado de lado *Baile en Tehuantepec* (1928), de Diego Rivera, pois declarava não ter recursos para comprar ambas as obras. Contudo, os sucessos daquele ano de 1995 ainda não tinham terminado e os últimos meses reservaram não apenas fortes emoções, mas também uma valorização ainda maior no campo da Economia, da História da arte brasileira e da latino-americana, em uma disputa ao estilo das partidas de futebol entre Brasil e Argentina, em que os argentinos levaram a melhor.

Assim, o gosto amargo da perda, ou “retórica da perda” (Gonçalves, 1996), coube aos brasileiros devido ao lance final de Costantini no valor de US\$ 1,3 milhão pela obra *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral. Entre a obstinação de um lado e um potencial descaso de outro, venceu Costantini, que deu andamento aos seus planos, e o episódio de não enfrentar forte concorrência de colecionadores brasileiros interessados em obras modernistas locais se repetiu ainda nos dois anos seguintes: em 1996, foi a vez de *Mulheres com Frutas* (1932), de Di Cavalcanti, o mais caro do artista arrematado em leilão até aquele ano, atingindo 650 mil dólares, novamente celebrado pelo argentino: “Em minhas mãos, este Di Cavalcanti estará mais perto do Brasil do que nunca esteve” (Alcântara; Pimenta, 1996: 167); e no ano seguinte, Costantini comprou *A Festa de São João* (1936), de Portinari, por 1,5 milhão de dólares.

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

Foi para a exposição nos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro que pela primeira vez o *Abaporu* retornava ao Brasil desde o leilão de 1995, tendo sido este justamente o mote da campanha de divulgação da mostra, sob o *slogan*: “Ele voltou. Mas é por pouco tempo”. O catálogo da exposição, que tinha curadoria de Marcelo Pacheco⁵, estampava na capa a *Festa de São João* de Portinari e contava com um texto de abertura assinado por Eduardo Costantini. Nele, explicava que sua coleção se tratava de um projeto em construção, com lacunas e incompleto, sinalizando a existência de um programa de aquisição estruturado para a inclusão de novas obras e os planos de estabelecimento de seu próprio museu. O colecionador enfatizava ainda que a finalidade pública da coleção era “criar uma das principais mostras de pintura latino-americana no mundo, porém, primeiramente, entre os latino-americanos” (MAM SP, 1998: 09).

Essa visão foi implementada em 2001 com a fundação do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, o MALBA, e a transferência de sua coleção privada para o acervo permanente da instituição, sob a “missão de colecionar, estudar e difundir a arte latino-americana desde o início do

século XX até a atualidade” (Malba, 2022b: on-line). É importante destacar que a abertura do empreendimento se deu em meio a três anos consecutivos de grave recessão na Argentina e dez dias após o evento de 11 de setembro de 2001, o ataque terrorista nos Estados Unidos. Sair-se bem nos negócios em um país que vai mal intensifica a responsabilidade social das empresas, então o MALBA se inseriu também como contrapartida de um empresário que fazia fortuna em meio ao caos econômico. Além disso, Costantini não cedeu à tentação de batizar a instituição com o seu nome não apenas como um ato altruísta: teria sido Glenn Lowry (diretor do MoMA) quem o alertara sobre o possível equívoco. Costantini diz ter saído profundamente desapontado do encontro, porém acabou por reconhecer que a medida teria sido boa apenas para o ego, pois “o tempo varre a todos nós”, e a permanência da instituição seria o legado mais importante, enquanto que seu nome seria esquecido (Dickson, 2018).

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

Nessa saga, outro ponto alto foi quando “os Estados Unidos abriram as portas ao MALBA” (Gagliardi, 2021: on-line). Em 2012, O Museum of

Fine Arts de Houston (MFAH) apresentou cerca de 36 obras da coleção na exposição *Modern and Contemporary Masterworks from Malba - Fundación Costantini* como parte da parceria já existente entre as instituições, o que representava uma consagração internacional como referência em coleções de arte latino-americana e de sua acertada estratégia de aquisições. Assim, a Coleção Costantini e seu colecionador passaram a figurar em *rankings* locais e globais vinculados à mídia especializada em arte, como o Top 200 Collectors da ARTnews, e os 100 Activos Coleccionistas de Arte Latinoamericano, da Arteinformado. Em 2017, a Fundação ARCO de Madri atribuiu ao colecionador e à sua trajetória o prêmio “A”, em virtude de sua contribuição na difusão da arte latino-americana no mundo e especialmente pela criação do MALBA, tendo 13 de suas obras sido expostas na Real Academia de Bellas Artes, Madri, sob o título *Arte latino-americano. Una mirada a la Colección Costantini*.

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

Em termos de futuro da coleção, com base em entrevistas veiculadas na mídia, Costantini menciona que a prioridade do MALBA passou a ser o acesso ao museu, o aumento da proximidade com a comunidade, o seu papel social, a manutenção do acervo e menos a aquisição de obras. São empreendimentos que não se tratam apenas da crença “no poder da arte como agente de transformação social”, afinal Costantini viveu na prática essa transformação (Costantini, 2021). Nessa evolução, do empresário e do colecionador, há ainda um espírito caçador, para alguns “caprichos”,

que aparece na “obra” como uma presa, e no “ato” como necessidade: “O colecionismo é um vício que está incorporado. O colecionador sempre procura, mira, compra, faz parte de sua vida. No meu caso às vezes um pouco mais intenso, menos intenso, mas nunca deixei de olhar arte e adquirir” (Batalla, 2021: on-line). Contudo, o “instinto” encontra logo o “colecionador profissional”, que valoriza o dever de ser objetivo: “O que importa é o calibre da obra e sua importância histórica ou meta-histórica” (Dickson, 2018: on-line). Qual será o seu próximo alvo?

As histórias conectadas de Patricia Phelps de Cisneros, Eduardo Costantini, CPPC e MALBA

Como apresentado na proposição metodológica, a análise comparativa e interdisciplinar dos casos combina chaves de leitura sociológica, histórica e econômica da arte para analisar esse campo complexo que é o colecionismo, cujos contextos em que se desenvolve – local, regional e global – “funcionam como marcos que permitem objetivar sua história, entrecruzada por tensões e encontros entre diferentes variáveis e operações” (Ramírez; Papanilokas, 2002: 102).

Vale a pena destacar alguns traços mais pessoais, dos estilos e dos personagens-colecionadores que se construíram nos espaços midiáticos, de circulação e recepção da arte, convertendo-se também em capitais para as formas de legitimação e prestígio de suas coleções. Eles apresentam motivações e personalidades públicas bastante distintas entre si e que desenvolveram jornadas e estratégias diversas, com pontos de convergência e divergência, mas, sobretudo, complementares e sob propósitos comuns: o de ver a América Latina e a arte da região inserida no cenário internacional, global da arte, partindo da vocação pública de suas coleções privadas e tomando a arte latino-americana como uma categoria de coleção, e não como um anexo a um acervo.

Patty Cisneros, geralmente, aparece mais como braço social do grupo empresarial Cisneros, aliás, a CPPC é considerada sua extensão diplomática e intelectual (Ramírez; Papanilokas, 2002: 23). “Custodiante” (Cisneros, 2016) de coleção de arte é como Patty Cisneros prefere definir a atividade que exerce, e mesmo sendo casada com uma influente figura, não foi obscurecida pela trajetória do marido, nem a sua atividade colecionista foi reduzida em importância ou associada exclusivamente ao diletantismo ou à filantropia. Para Eduardo Costantini, pessoa jurídica e social estão quase que completamente fusionadas e raras são as entrevistas em que não menciona alguma de suas atividades empresariais, e o contrário também é verdadeiro quando a pauta da entrevista é o empreendedor: são atividades e perfis imbricados, em que um potencializa o outro. Ainda que se perceba uma discrição de Cisneros em relação aos negócios, Mari Carmen Ramírez (Artnexus, 2002) já destacou que, na evolução do colecionismo de arte latino-americano, as coleções privadas foram fundamentais, dentre as quais reconhecia a força econômica do transnacional Cisneros Group por trás da CPPC. Ao mesmo tempo, a curadora valorizava a abertura do MALBA como sinal do compromisso continuado na expansão da atividade colecionista e do patronato, ou seja, não apenas o caráter midiático de Costantini como “caçador” de obras icônicas e de mais uma empreitada nas finanças e investimentos.

Sem tanta tradição familiar para narrar, Costantini capitalizou-se em torno de sua história de *self-made man*, ou seja, do sucesso obtido do próprio esforço, determinação e tino, convertidos também na disposição pessoal e financeira para investir no “melhor” da arte latino-americana, não tanto em textos autorais e mais pela mídia. O “coleccionador midiático” (Ramírez; Papanilokas, 2002: 112) produz uma “informação *hype*”⁶, como denomina Nathalie Moureau (2020): essa forma de exposição da vida e da disposição em pagar os preços fabulosos pelas obras de arte.

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

do Cisneros, a colecionadora tenha podido inovar, lançar-se numa visão mais prospectiva da arte latino-americana, enquanto Costantini precisava buscar a tradição (que não tinha) por meio da história consagrada de obras canônicas dessa mesma produção. O colecionador parecia compartilhar dos princípios daqueles que o antecederam no colecionismo em Buenos Aires do consumo burguês que, tipicamente, tinha como aspiração a distinção social, mas também “um ânimo de transcendência”, por meio de “um futuro projetado para esses bens”, no qual a “contemplação privada ganharia um *status* público” (Baldassarre, 2006: 17). O que é mais diretamente observável são os termos do projeto de coleção promovido pública e amplamente por ambos: Costantini mais apoiado “na obra-prima testada pelo tempo” e cujo valor artístico se fundava em “convergências de opinião histórica” estabelecidas, enquanto Cisneros exaltava um núcleo de obras cuja valorização estava “projetada no futuro” e no seu desempenho para “uma história antecipada” (Altshuler, 2007: 02).

Essas são diferenças que foram construídas como estratégia e discurso de inserção em circuitos regionais e internacionais, pois nem só de “Geometría de la Esperanza”⁷ consiste a CPPC, nem se resume o MALBA a “México Moderno - Vanguardia y revolución”⁸. Ademais, a visão e o planejamento atribuídos aos colecionadores foram elementos desenvolvidos ao longo de suas trajetórias; ambos declaram que na “gênese” das coleções estava um gosto descompromissado pela arte e o prazer obtido por meio da apreciação das obras que adquiriam, de modo que a obra inicial não explica todo um racional desenvolvido *a posteriori*, nem este eliminou por completo a espontaneidade dos primeiros momentos. Há, assim, um aspecto contingente na prática colecionista influenciada “por fatores específicos de mercado, situações e do estado do colecionismo do momento” (Ramírez; Papanilokas, 2002: 174).

“Las fortunas que catapultaron el arte latino-americano” (Vicente, 2018: on-line) o fizeram justamente por meio das possibilidades públicas a que se abriram as coleções privadas, como foram, até determinado

momento, aquelas de Cisneros e Costantini. Esse momento de conversão do privado em público, em ambos os casos, se deu num período de considerável “exaltação – inclusive expansão – do papel social do colecionador e de sua esfera de influência” e de estabelecimento desse perfil “coleccionador-mecenas de orientação global e privada” como “nova força no campo da arte latino-americana” (Ramírez; Papanilokas, 2002: 26). Ao mesmo tempo que a categoria de arte latino-americana e o mero anseio por criar uma ampla coleção sob tal etiqueta eram considerados por muitos como um empreendimento duvidoso, utópico e questionável, visto como um “frágil ideal de uma identidade continental” (Ramírez; Papanilokas, 2002:14).

Cisneros foi quem liderou o movimento de participação nos conselhos dos museus e/ou de seus comitês de compras (Moureau, 2020) integrando em 1992 o comitê do MoMA; posteriormente Costantini também participou como membro, mas não foi possível identificar a partir de qual data. Os impactos dessa participação podem ser vistos na expansão do acervo do museu com a inserção de obras de artistas latino-americanos e com as consecutivas realizações de exposições, a exemplo da produção de León Ferrari, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Armando Reverón, Jesús Rafael Soto e Torres García. Outro indício institucional relevante foi a criação de cargos de curadores dedicados à arte latino-americana desde 1999, ocupados por profissionais latino-americanos, muitos deles relacionados diretamente às instituições CPPC e MALBA. Por exemplo, a primeira diretora nomeada para o Research Institute for the Study of Art from Latin America, criado em 2016, foi a curadora argentina, historiadora e crítica de arte Inés Katzenstein, que já tinha atuado no MALBA entre 2004 e 2008.

Já na perspectiva econômica foi Costantini quem liderou a empreitada de valorização da arte latino-americana no pragmático ambiente dos mercados em que arte “é tudo aquilo que é transacionado com base no pressuposto que se está a comprar e vender obras de arte”. Ou seja, se “o que determina a classificação é a existência de procura para bens que são apresentados como arte” (Afonso; Fernandes, 2019: 283), os lances e

arremates de Costantini foram importantes eventos no âmbito da categoria latino-americana, a exemplo do que se observou no cenário global das transações de arte. E como comentado anteriormente, ainda que Cisneros raramente comente números, seja em relação ao tamanho do acervo, seja quanto a valores pagos, tem-se o episódio da aquisição da obra de Lygia Clark, cujo valor representou um recorde individual para obras da artista e também para o conjunto do abstracionismo latino-americano, em 2014.

Nessa atuação internacional de ambos os colecionadores aqui abordados, pode-se observar o funcionamento do sistema contemporâneo da arte em seu caráter de circularidade comunicativa entre instâncias e agentes e as distintas estratégias dos colecionadores (Cauquelin, 2005). Como aponta a pesquisadora Catalina Aldama (2021), em particular sobre o espaço nova-iorquino, Cisneros desenvolveu um leque amplo de ações no MoMA, desde ser membro do conselho do museu até a abertura de um centro de pesquisa, instituição reconhecida por “seu poder de influência direta no valor simbólico das obras latino-americanas” e como “cenário de validação que se pretende ecumênico”; Costantini se destacou no espaço dos leilões, “foro de amplificação de alcance internacional” e “validador do valor econômico dos artistas latino-americanos” (Aldama, 2021: 128).

Ainda na perspectiva simbólica, em torno à fundamentação da narrativa de cada projeto colecionista, a integração de curadores aos respectivos programas teve um papel fundamental nas definições de suas diretrizes, nos critérios de seleção e nas ideias decorrentes que circularam nos espaços institucionais e de legitimação (Cerviño, 2009). Nessa dinâmica, os curadores, numa posição intermediária entre as instituições culturais e os investidores ou colecionadores, no caso específico de CPPC e MALBA, contribuíram com conceitos e elementos-chave que estavam ligados à própria identificação dessas coleções sob a categoria latino-americana, a qual foi assumida por ambas, mas com posicionamentos distintos. Trata-se, portanto, em uma coleção (MALBA), de uma “fortaleza” para a arte latino-americana na América Latina e próxima dos latino-americanos e, na outra

(CPPC), de uma “plataforma” num circuito internacional em que a arte da região pode ser vista pelo mundo e ao lado de um Mondrian.

Patty Cisneros investiu em alianças visando criar, via um programa internacional, uma rede de colaborações, por meio de empréstimos, comodatos, acordos de pesquisa de médio e longo prazos e de doações a acervos permanentes. Nessa “coleção de coleções”, vislumbrou “una lectura dilatada y sistemática del desarrollo de la cultura material iberoamericana, desde sus orígenes hasta hoy” (Cisneros, 2011: 23) para um público maior e o mais diverso possível; Costantini se integrou a outra rede, a dos museus privados de arte, o qual, desde 2000, ganhou mais de 300 novos membros no mundo (Kolbe *et al.*, 2022), e nessa trajetória firmou a posição “de melhor coleção de arte latino-americana em exposição permanente no mundo” (AFP, 2019: on-line), uma dupla cartada na história da arte e dos museus.

Assim, paralelamente e de maneiras distintas – ainda que não exclusivamente – pode-se dizer que enquanto um fortalecia as estruturas internas da região, como um centro irradiador de uma produção, como espaço de circulação e recepção de narrativas latino-americanas de alcance internacional, a outra, desenvolvia pontos mais pulverizados de produção de conhecimento, circulação e recepção dessa arte em circuitos ativos nos Estados Unidos e na Espanha. E ambos contribuíram, assim, para a constituição de uma geografia transregional da arte latino-americana⁹.

Considerações gerais

Pode-se observar que os casos individualmente e a sua aproximação para uma análise mais ampliada remetem a uma complexa trama, em que os colecionadores fizeram “obra com suas coleções”, compondo um retrato em movimento deles mesmos, mas também de todas as pessoas que colaboram nessa constituição (Ramírez; Papanilokas, 2002: 138). Por um lado, as primeiras aquisições e sua evolução em um projeto de coleção e de acesso

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

E, buscando “nem deslocalização absoluta, nem mero retorno à exaltação nacionalista” (Canclini, 2016: 178), o que há de toda maneira entre as distintas visões sobre a inserção global da arte latino-americana é que se trata de um processo em curso e de efeitos possíveis, talvez em longo prazo de forma mais amplificada. Levando a questão para a área de influência dos dois agentes estudados, tomando como referência as ideias de presença da produção latino-americana de forma institucionalizada e de integração de agentes nos processos de decisão e legitimação, ambos – Costantini e Cisneros – atuaram diretamente nessas frentes. Suas trajetórias revelam ações objetivas e prospectivas de manutenção dessas posições como um projeto continuado, gerando “pequenos eventos históricos”, o que, na visão de Nathalie Moureau (2017), é o que constitui o processo de legitimação e construção do valor artístico de artistas e obras no sistema contemporâneo e de suas inscrições na história.

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

Referências

- ACHIAGA, P. Patricia Phelps de Cisneros: “Mi sueño era que Oiticica estuviera al lado de Mondrian”. *El Español*, [S. l.], 2016. Disponível em: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20161017/patricia-phelps-cisneros-sueno-oiticica-lado-mondrian/163734648_o.html. Acesso em: 2 ago. 2022.
- AFONSO, L. U.; FERNANDES, A. *Mercados da arte*. Lisboa: Edições Sílabo, 2019.
- AFP. “Abaporu” não tem preço para maior colecionador de arte latino-americana. *AFP*, Nova York (EUA), 2019. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/afp/2019/06/06/para-maior-colecionador-de-arte-latino-americana-abaporu-nao-tem-preco.htm>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- ALCÂNTARA, E.; PIMENTA, Â. A telas quentes. *Veja*, [S. l.], p. 167, 1996.
- ALDAMA, C. P. *El valor del arte: entre el museo y el mercado: la colección Costantini y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*. 2021. Dissertação de Mestrado - Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios en Ciencias Sociales - Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Argentina, 2021. Disponível em: https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/1747/1/TMAG_IDAES_2021_ACP.pdf.
- ALTSHULER, B. Colecionando arte contemporânea em museus e relações entre em forma e conteúdo nas exposições. In: GONÇALVES, L. R. (org.). *Sobre museus: conferências / Jean Marc Poinot, Bruce Altshuler*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP), 2010.
- APPADURAI, A. (org.). *The Social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge [Cambridgeshire] / New York: Cambridge University Press, 1986.
- ARANTES, O. B. F. *Mario Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ART PRIVEE. *Latin American Art: A New Force in the Modern and Contemporary Art Scene*. 2013. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artprivee-latin-american-art-a-new-force-in>. Acesso em: 2 ago. 2022.
- ARTEINFORMADO. *Venezuela, cuna de coleccionistas: una docena de ejemplos lo avalan*. Mercado. Out. 2016. Disponível em: <https://www.arteinformado.com/magazine/n/venezuela-cuna-de-coleccionistas-una-docena-de-ejemplos-lo-avalan-5257>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- ARTNEXUS. Antes de coleccionar arte latinoamericano. *ArtNexus*, [S. l.], n. 44, 2002. Disponível em: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d63015f90cc21cf7c09de7a/44/2002-ac-less-than-br-greater-than-antes-de-coleccionar-arte-latinoamericano>. Acesso em: 28 jul. 2022.
- BALDASARRE, M. I. *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- BATALLA, J. Eduardo Costantini: “El coleccionismo es una adicción”. *Infobae*, [S. l.], p. online, 2021. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2021/09/21/eduardo-costantini-el-coleccionismo-es-una-adiccion/>. Acesso em: 4 ago. 2022.

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

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

BLANTON MUSEUM OF ART. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection - Blanton Museum of Art*. 2007. Disponível em: <https://blantonmuseum.org/exhibition/the-geometry-of-hope-latin-american-abstract-art-from-the-patricia-phelps-de-cisneros-collection/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

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

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

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

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

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

_____. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2016.

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

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

_____. El discurso del arte global. In: *Anais do XXVII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE SOCIOLOGÍA. VIII JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES*. Buenos Aires, Argentina: Asociación Latinoamericana de Sociología, 2009.

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

_____. Coleccionar en América Latina. In: *ARCO MADRID 1997, Madrid. Anais [...]*. Em: *ARCO 97*. Madrid: Feria ARCO Madrid, 1997.

_____. Reinvention: Collector as Custodian. In: HOLO, S; ÁLVAREZ, M.-T. (org.). *Remix. Changing Conversations in Museums of the Americas*, [s.l.] : University

- of California Press, 2016. p. 200–203. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt19rmbt3.42>. Acesso em: 25 ago. 2021.
- COSTA, L. M. (org.). *Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos, 1880-1910*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- COSTANTINI, E. Malba, a museum with Latin American DNA. *Creativity, culture & capital*, 2021. Disponível em: <https://www.creativityculturecapital.org/blog/2021/01/07/malba-a-museum-with-latin-american-dna/>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- CPPC. *About the Collections*. 2022. Disponível em: <https://www.coleccioncisneros.org/collections/about-the-collections>. Acesso em: 1 ago. 2022.
- CRUBELATTI, V. Doações da Colección Patricia Phelps de Cisneros: estratégias na internacionalização de obras de arte latino-americanas. *Revista Extraprensa*, [S. l.], v. 15, n. Especial, p. 789–801, 2022. DOI: 10.11606/extraprensa2022.193462. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/193462>. Acesso em: 2 ago. 2022.
- DELEUZE, G. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DICKSON, E. J. *The man from MALBA*. 2018. Disponível em: <https://www.christies.com/features/The-man-from-MALBA-9308-1.aspx>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- GAGLIARDI, I. MALBA – Parte I: Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires. *ilumine o projeto*, 2021. Disponível em: <http://ilumineoprojeto.com/malba-parte-i-museu-de-arte-latino-americana-de-buenos-aires/>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- GALEANO, E H. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- GIUNTA, A; RUBIO, A. P. *Verboamérica. Colección MALBA*. Buenos Aires: Fundación Costantini - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2016.
- GONÇALVES, J. R. S. *Retórica da Perda. Os discurso do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.
- GONÇALVES, L. R. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo, SP, Brasil: Edusp, 2004.
- KARABELL, S. Eduardo Costantini: A Billionaire's Eye For Business And Beauty. 2018. *Forbes*. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/shelliekarabell/2018/03/28/eduardo-constantini-a-billionaires-eye-for-business-and-beauty/>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- KATZENSTEIN, I.; GARCÍA, M. A. (orgs.). *Sur moderno: journeys of abstraction: the Patricia Phelps de Cisneros gift*. New York, NY: Museum of Modern Art, 2019.
- KOPYTOFF, I. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, A. (org.). *The Social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press, 1986.
- LA NACIÓN. Una fortuna que empezó de cero. *La Nación*, Argentina, 2001. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/economia/una-fortuna-que-empezo-de-cero-nid359665/>. Acesso em: 24 ago. 2023.

- MALBA. Museo > Presentación > Un espacio dinámico y participativo Malba. 2022b. Disponível em: <http://www.malba.org.ar/museo/>. Acesso em: 24 ago. 2022.
- MALTA, M. et al. *Histórias da arte em coleções: modos de ver e exibir em Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.
- MAM SP. *A Coleção Costantini no MAM*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998.
- MAM SP. *Paralelos. Arte Brasileira da segunda metade do século XX em contexto*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.
- MARQUES, C. R. 50 anos da Coleção Costantini: da estreia com um Presas, mirando um Bernini, à obsessão por um Rivera. In: ARTE EM CONFRONTO: EMBATES NO CAMPO DA HISTÓRIA DA ARTE, 13, 2018, Campinas. *Anais [...]*. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. Campinas: Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Departamento de História, 2018. p. 274-283. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4350>. Acesso em: 14 jul. 2022.
- _____. *O colecionismo de arte latino-americana na América Latina: Um estudo das coleções Cisneros e Costantini em âmbito transregional*. 2022. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina - USP, São Paulo (SP), 2022.
- MARTIN, M. A. The Latin American Market Comes of Age. In: THERAN, S. (org.). *Leonard's price index of Latin American art at auction*. Newton, Mass.: Auction Index, Inc., 1999. p. 3-10.
- MORAES, D. de. *Vozes abertas da América Latina: estado, políticas públicas e democratização da comunicação*. Rio de Janeiro, RJ: FAPERJ: Mauad X, 2011
- MOUREAU, N. Nem tudo que brilha é ouro. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 436-457, 2017. DOI: 10.14393/OUV21-v13n2a2017-7. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/40027>. Acesso em: 17 ago. 2022.
- _____. Colecionadores de arte: desde o outro lado do espelho. In: BULHÕES, M. A.; VARGAS, N.; FETTER, B. (orgs.) ARTE ALÉM DA ARTE 2020, Porto Alegre, RS. *Anais do 20 SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE*. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2020.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *La invención concreta - Colección Patricia Phelps de Cisneros*. 2013. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/invencion-concreta-coleccion-patricia-phelps-cisneros>. Acesso em: 23 abr. 2023.
- PACHECO, M. A Coleção Costantini, um projeto diferente. In: *A Coleção Costantini no MAM*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998. p. 13-35.
- PAREDES, D. *Hablándole a los ojos*. 2010. Disponível em: <https://www.pts.org.ar/Hablandole-a-los-ojos>. Acesso em: 4 ago. 2022.
- PRADO, M. L. C. Repensando a história comparada da América Latina. *Revista de História*, [S. l.], n. 153, p. 11-33, 2005. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.voi153p11-33. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19004>. Acesso em: 8 mar. 2021.

RAMÍREZ, M. C.; PAPANIKOLAS, T. *Collecting Latin American Art for the 21st Century*. Houston: Museum of Fine Arts, 2002. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Collecting_Latin_American_Art_for_the_21.html?id=bpBIAQAAIAAJ&redir_esc=y. Acesso em 15 jul. 2022.

SAGA. In: *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 12 ago. 2023.

VICENTE, A. Las fortunas que catapultan el arte latino. *EL PAÍS*, Online, 2018. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2018/01/19/eps/1516382557_778696.html. Acesso em: 8 ago. 2022.

Notas

- * Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, PROLAM-USP, na linha de pesquisa de Comunicação e Cultura, sob a orientação da Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves; e doutoranda em regime de dupla titulação pelo PROLAM-USP e pela Universidade de Lisboa, no programa de História da Arte. E-mail: cristielenmarques@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9658-9213>.
- ** Professora titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP. Foi Diretora do MAC/USP (1994–1998, 2006–2010), Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (2000–2006, 2010–2016). Docente e orientadora do PGEHA/USP e Vice Coordenadora; Coordenadora e Vice Coordenadora do PROLAM/USP. Desde novembro de 2017 é Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA Internacional). Email: lisbethrebollo@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4075-5865>.
- 1 No original: cuyos efectos en la producción y circulación de arte va más allá de sus motivaciones e intereses individuales.
- 2 A palavra saga remete, por exemplo, a uma narração semelhante a uma epopeia que se estende ao conhecimento de várias gerações e que se encontra dividida em episódios, atos ou volumes, sendo a epopeia um subgênero épico que narra as ações importantes de um herói que tenha sido digno de manter-se na memória de seu povo; também se refere ao gênero literário que prevaleceu na literatura medieval escandinava. Atualmente, é empregada em relação a narrações principalmente do gênero novelesco, vinculadas por um argumento comum e central (Saga, 2018).
- 3 A expressão “boliburguesía” foi cunhada pelo jornalista e escritor venezuelano Juan Carlos Zapata, em 2005, combinando dois termos de sentidos antagônicos – bolivariano e burguês. Refere-se a grupos de empresários e funcionários públicos vinculados ao governo do ex-presidente da Venezuela, Hugo Chávez, principalmente dos que colaboraram com o governo nos dias da greve do petróleo, fizeram fortuna e possuem grande influência política (Es Global, 2020).
- 4 Fernando Fader (1882-1935) é considerado um dos artistas argentinos mais interessados em encontrar uma “alma” nacional na arte, cujas raízes de seus fundamentos se centravam na paisagem, na cor local e na atmosfera de suas montanhas (Costa, 2008: 38).
- 5 Marcelo Pacheco é curador, pesquisador, escritor e professor, licenciado em História da Arte. Foi diretor do MALBA entre 2002 e 2013.

- 6 O termo se refere a algo que tenha valor promocional, relativo ao mundo do *marketing* e sob uma abordagem considerada mais agressiva. Optei por não o traduzir pelo uso corrente no contexto cultural e artístico. (Moureau, 2020)
- 7 Referência à exposição realizada em 2007, *La Geometría de La Esperanza: Abstracción Geométrica Latinoamericana en la Colección Patricia Phelps de Cisneros*, sob a curadoria de María Amalia García, e que foi resultado de um seminário realizado pela Cisneros Research em conjunto com o Blanton Museum sob o tema *Abstraction and Contemporary art*.
- 8 *México Moderno - Vanguardia y revolución* foi uma exposição organizada pelo MALBA entre 2017 e 2018, com a curadoria de Victoria Giraud (MALBA), Sharon Jazzan e Ariadna Patiño Guadarrama (Museo Nacional de Arte, México, MUNAL).
- 9 Uma outra forma de visualizar essas histórias entrelaçadas é o exercício inicial proposto na forma de um diagrama de pontos de conexão, conformando uma rede relações estabelecidas por Patty Cisneros e CPPC e Eduardo Costantini e o MALBA, um trabalho de mapeamento que segue em construção: <https://www.ecocircuitodearte.com/arte-latino-americana>.

Artigo submetido em abril de 2023. Aprovado em julho de 2023.