

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

GABRIELA VALER PICANCIO

**O ARTISTA PERIFÉRICO: DAS MARGENS DO MUNDO PARA O CENTRO DA
ARTE**

CAXIAS DO SUL

2020

GABRIELA VALER PICANCIO

**O ARTISTA PERIFÉRICO: DAS MARGENS DO MUNDO PARA O CENTRO DA
ARTE**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras e Cultura, pela Universidade de Caxias do Sul.

Orientador: Dr. Douglas Ceccagno

CAXIAS DO SUL

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

P585a Picancio, Gabriela Valer
O artista periférico : das margens do mundo para o centro da arte /
Gabriela Valer Picancio. – 2020.
182 f. : il. ; 30 cm
Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa
de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2020.
Orientação: Douglas Ceccagno.
1. Arte moderna - Séc. XX. 2. Arte moderna - Séc. XXI. 3.
Exotismo na arte. 4. Artistas. I. Ceccagno, Douglas, orient. II. Título.
CDU 2. ed.: 7.036

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Michele Fernanda Silveira da Silveira - CRB 10/2334

O artista periférico: das margens do mundo para o centro da arte

Gabriela Valer Picancio

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 28 de agosto de 2020.

Banca Examinadora:

Dr. Douglas Ceccagno
Orientador
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Alessandra Paula Rech
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Lilia Schwarcz
Universidade de São Paulo

Dra. Natália Borges Polesso
Universidade de Caxias do Sul

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente à Capes, pelo suporte financeiro à minha pesquisa e por investir no trabalho de pesquisadores que produzem conhecimento mesmo em tempos tão sombrios como os que vivemos. Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, por colocar à minha disposição os recursos necessários para o desenvolvimento desta pesquisa, acreditando no meu potencial e nas minhas escolhas.

Ao professor Doutor Douglas Ceccagno, meu orientador, pelo profissionalismo, ética, elegância e humor com os quais conduziu nossa trajetória em conjunto, ao professor Doutor Rafael José dos Santos, por ter reconhecido em mim qualidades, incentivando-me a seguir os caminhos acadêmicos que segui, e à professora Doutora Silvana Boone, minha professora, amiga, conselheira e primeira orientadora, por me acolher sempre de forma tão generosa, incentivando meu crescimento e compartilhando comigo seus conhecimentos.

Aos meus queridos pais, Osvaldo e Justina, que sempre colocaram a minha educação acima de tudo, por saberem que ela forma seres contestadores, fortes e conhecedores de seus direitos e deveres, e que o estudo é a maior forma de resistência que existe. Pai e mãe, obrigada por me criarem com tamanho amor, compreensão e suporte. O afeto é revolucionário! Ao meu querido Noah, que chegou à nossa casa na hora certa, tornando-se meu descanso e meu aconchego em meio às inseguranças, cansaços e alegrias que toda pesquisa traz.

Ao meu *compañero* de vida, Mauricio, obrigada por apoiar minhas escolhas e me amar de tantas formas, sempre fazendo com que eu não me esquecesse dos meus valores e qualidades – *“te quiero porque tus manos trabajan por la justicia”*.

Aos colegas da Turma 17 – duvido que haja outra turma como a nossa. Que sorte dividir a trajetória com tanta gente inteligente, humana e politizada.

Ao meu querido amigo, William, por comemorar minhas conquistas, acolher minhas angústias e estar sempre ao meu lado – tua inteligência e tua luz melhoram o mundo. Às minhas amigas Cristina, Giulia, Nicole e Sara, mulheres fortes, inteligentes e humanas – obrigada por todos esses anos de amizade, escuta e conselhos.

A todos que de alguma forma contribuíram para a realização desta pesquisa.

“The single story creates stereotypes, and the problem with stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete. They make one story become the only story.”

Chimamanda Ngozi Adichie

RESUMO

Este estudo apresenta uma investigação sobre as motivações que influenciam na inserção de artistas periféricos no sistema da arte, em especial, sobre o processo de exotização. Para tais fins, analisa-se, primeiramente, a estrutura do sistema da arte a partir dos atores e processos atuais e históricos que o compõem. Na sequência, abordam-se conceitos necessários para a compreensão dos processos sociais que influenciam na formulação de políticas e de valores no sistema e no mercado da arte – como diferenciação, fixação, normalização, classificação, representação e idealização das identidades – e que, por vezes, acompanham a exotização. Então, analisam-se dados relativos à presença de artistas periféricos na Bienal de Veneza – nas edições de 1990, 2001 e 2019 – e à comercialização de obras em 2019. Por fim, realiza-se uma síntese integradora entre as informações contidas nas fontes consultadas, resultando na exposição dos motivos que causam a inserção de artistas periféricos no sistema da arte. Este estudo é construído com um aporte teórico pautado na teoria da arte, em estudos decoloniais, socioculturais e históricos, além da consulta aos arquivos da ASAC DATI e aos relatórios da Artprice.com. Dentre os autores utilizados, fazem parte do aporte teórico Memmi (1967), Wallerstein (1974), Canclini (1989), Bhabha (1998), Cauquelin (2005), Moulin (2007), Fleck (2014) e Thompson (2012). Os resultados apontam que são diversos os fatores que influenciam na inserção dos artistas periféricos, e que a exotização é um deles.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Exotização. Sistema da arte. Mercado da arte. Artistas periféricos.

ABSTRACT

This study presents an investigation about the motivations that influence the insertion of peripheral artists in the art system, in particular, about the exoticization process. For this objective, the structure of the art system is analyzed firstly from its actors and then from its present and historical processes. Subsequently, the study reviews concepts necessary to understand the social processes that influence the formulation of policies and values in the art system and market, such as differentiation, fixation, normalization, classification, representation and idealization of identities - which oftenly are attached to the exoticization process. Next, data related to the presence of peripheral artists at the Venice Biennale - in the 1990, 2001 and 2019 editions - and 2019 art sales rankings are analyzed. Finally, an integrative synthesis between the information obtained from the consulted sources is made, resulting in the exposition of the reasons that may cause the insertion of peripheral artists in the art system. This study is structured in reference to the theoretical contribution of art theory, decolonial, socio-cultural and historical studies and, moreover, to the ASAC DATI archives and the reports from Artprice.com. Among the authors used, they are part of the theoretical contribution Memmi (1967), Wallerstein (1974), Canclini (1989), Bhabha (1998), Cauquelin (2005), Moulin (2007), Fleck (2014) and Thompson (2012). The results show that there are several factors that influence the insertion of peripheral artists, and that exoticization is one of them.

Keywords: Contemporary art. Exotization. Art system. Art market. Peripheral artists.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa das 274 bienais de arte pelo mundo (2019).....	122
Figura 2 – Gráfico das 20 bienais mais influentes da atualidade com dados sobre os anos de criação e os continentes aos quais pertencem	124
Figura 3 – Gráfico da quantidade de países participantes da Bienal de Veneza nos anos 1990, 2001 e 2019, organizados em continentes	138
Figura 4 – Gráfico da porcentagem de países participantes da Bienal de Veneza de 2019 em relação ao número total de países de cada continente	139
Figura 5 – Gráfico da quantidade de artistas participantes da categoria <i>Mostra Internazionale</i> nas Bienais de Veneza de 1990, 2001 e 2019, organizados conforme o continente no qual nasceram	142
Figura 6 – Gráfico do ranking dos <i>100 principais artistas por volume de negócios em 2019</i> e do ranking dos <i>100 principais artistas contemporâneos 2017-2018</i> , organizado por continente de nascimento dos artistas presentes nos rankings	148

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
2 O TUBARÃO DE 12 MILHÕES DE DÓLARES: ARTE E SISTEMA.....	17
2.1 A PROBLEMÁTICA DA DEFINIÇÃO: ISSO É ARTE?.....	24
2.2 DA MANUALIDADE À EXPRESSÃO: O VALOR SOCIAL DO ARTISTA.....	31
2.3 SISTEMA E MERCADO DA ARTE.....	44
3 O OUTRO A PARTIR DO EU: IDENTIDADE, DIFERENÇA E EXOTIZAÇÃO.....	62
3.1 A PERIFERIA COMO INVENÇÃO DA METRÓPOLE.....	71
3.2 O OUTRO: IDENTIDADE, DIFERENCIAÇÃO E EXOTIZAÇÃO.....	82
3.3 A EXOTIZAÇÃO NA ARTE: DO CENTRO À PERIFERIA.....	93
4 ARTE: GLOBALIZAÇÃO, PERIFERIA E MERCADOS EMERGENTES....	108
4.1 O FENÔMENO BIENAL: GLOBALIZAÇÃO E EXPANSÃO.....	118
4.2 BIENAL DE VENEZA: REPRESENTATIVIDADE E INTEGRAÇÃO GLOBAIS?.....	129
4.3 A INSERÇÃO DO ARTISTA PERIFÉRICO E A EXOTIZAÇÃO.....	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	166
REFERÊNCIAS.....	176

INTRODUÇÃO

Nas exposições de arte, a escolha dos trabalhos que integram cada mostra é feita – por atores do campo artístico – a partir de critérios que justifiquem sua presença associada à temática, intitulação e objetivo do evento. Nesses processos, é comum encontrar, como critério de agrupamento, categorias como *artistas mulheres*, *artistas latino-americanos*, *artistas negros*, *artistas periféricos*, etc., mas o contrário quase não acontece, dificilmente presenciaremos exposições que tragam *artistas europeus*, *artistas norte-americanos*, *artistas homens*. Esse fato parece estar relacionado à criação de espaços e eventos destinados a grupos sociais que historicamente obtiveram pouca ou nenhuma representação no campo da arte. A realização de exposições que dão destaque a esses artistas pode ser símbolo da preocupação das instituições promotoras em democratizar os espaços e em suprir uma demanda existente e carente de representatividade, chamando a atenção de visitantes interessados por essas delimitações¹. Mas há, também, outra possibilidade: a de que exposições com delimitações e temáticas vinculadas a esses grupos sejam atrativas por exibirem características de suas culturas/regiões que, na relação de alteridade com as culturas hegemônicas e historicamente disseminadas, constituem-se como diferentes².

Com a valorização e o aumento das exposições que utilizam os modelos anteriormente citados, observa-se, em consequência, um crescimento no número de artistas pertencentes a esses grupos circulando no sistema da arte³. As bienais de arte foram pioneiras na exposição e divulgação de artistas e trabalhos antes negligenciados e apresentam, até a atualidade, um caráter de vanguarda (MOULIN, 2007). Dessa forma, bienais podem ser consideradas termômetros do sistema da arte e servir como fontes de dados para análise, possibilitando, assim, a construção de inferências sobre o sistema, em especial, sobre as políticas que regem os critérios utilizados para a legitimação de novos artistas. Por parte do mercado da arte – focado na venda de obras –, essa inserção parece não se dar no mesmo ritmo que no sistema. As razões podem estar nas diferenças de objetivos de ambos e, também, nas distintas pressões que os consumidores simbólicos – visitantes de exposições, apreciadores de arte,

¹Esse foi o caso de duas grandes exposições ocorridas no Brasil – a 11ª Bienal do Mercosul, intitulada *O Triângulo Atlântico*, e *Histórias Afro-atlânticas*, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) – que deram destaque, em 2018, às produções oriundas de regiões periféricas e suscitaram debates interessantes sobre a histórica ausência dos artistas dessas regiões na história da arte.

²As duas causas descritas não excluem uma a outra, elas podem fazer parte de um conjunto de fatores que juntos incentivam essas ações – discussão que é abordada nesta pesquisa.

³*Sistema da arte* é a nomenclatura utilizada para designar o conjunto de atores, instituições, práticas e processos que envolvem a produção, distribuição, circulação e consumo das obras de arte. Definição, essa, que é devidamente abordada no capítulo 2 desta pesquisa.

consumidores de materiais sobre o campo e outros – e consumidores econômicos – compradores de obras – exercem sobre sistema e mercado, respectivamente.

A complexidade do sistema e do mercado da arte – resultantes das diversas políticas, ações e atores que os constituem – e a atuação em nível global fazem com que modificações relacionadas à inserção de artistas sejam compreendidas como resultado de um conjunto de fatores. O crescente destaque dado aos artistas periféricos nas últimas décadas está, da mesma forma, sujeito a essa complexidade e tem ligação com a globalização e seus efeitos sobre as relações geopolíticas mundiais e sobre os campos de produção de bens, práticas e saberes. Como efeito do temor à homogeneização cultural (ANJOS, 2017), presenciou-se a valorização das particularidades culturais e regionais representadas nos bens e práticas, especialmente, nas regiões periféricas – as quais estariam mais sujeitas aos efeitos da expansão das produções e dos valores hegemônicos. O sistema da arte, por sua vez, tem visto nessas produções características e particularidades que se mostram interessantes e respondido com a assimilação de parte dessas produções e, assim, abrindo espaço para esses artistas.

Com base na identificação do aumento da presença de artistas periféricos no sistema da arte e da compreensão de que esse processo se deve a modificações nas estruturas responsáveis pelo estabelecimento de políticas e valores no campo da arte, norteia-se este estudo a partir da seguinte questão: a exotização é um dos motivos para a inserção de artistas periféricos no sistema da arte?

Acredita-se, aqui, que com a compreensão sobre tais processos, bem como suas motivações, pode-se ter maior entendimento sobre as medidas que podem ser adotadas pelo sistema da arte, contribuindo, assim, para a construção de ações que envolvam grupos sociais até então privados do acesso aos bens e às práticas culturais.

O objetivo geral desta pesquisa é realizar uma síntese integradora entre dados do sistema e do mercado da arte, e processos sociais que influenciam as políticas desses setores, a fim de responder se a exotização está dentre os motivos para a inserção de artistas periféricos. Como objetivos específicos, estabelecem-se: analisar a estrutura atual do sistema da arte e de suas práticas – como a legitimação de artistas e o processo de construção dos valores das obras; compreender os conceitos de centro, periferia e exotização – com base na leitura sociológica – e como tais estabelecimentos influenciam na hierarquização dos papéis dentro do campo da arte; relacionar a presença de artistas periféricos na Bienal de Veneza –

nas edições de 1990, 2001 e 2019 – à comercialização de obras em 2019, a partir da análise de dados de ambos os setores;

Enquanto pesquisa bibliográfica, o aporte teórico é formado por dois eixos distintos: o primeiro relacionado à teoria da arte, que aborda, especialmente, pontos acerca dos processos contemporâneos realizados no sistema e no mercado da arte, elucidando definições e conceitos necessários para a construção de uma análise sobre a inserção de artistas periféricos na atualidade; e o segundo, relativo à análise sociocultural, formada por estudos de perspectiva socioeconômica, histórica e pós-colonial – visando à análise dos processos sociais que estão por trás de modificações no campo da arte.

O **capítulo 2**, intitulado *O tubarão de 12 milhões de dólares: arte e sistema*, ocupa-se da ambientação do cenário artístico, elucidando conceitos e processos relacionados às modificações ocorridas na área que sejam necessários para a melhor compreensão das discussões propostas na sequência. A fim de disponibilizar elementos importantes para o entendimento das práticas contemporâneas – onde se inserem as políticas e diretrizes que direcionam a inserção dos artistas –, discute-se, no capítulo 2, a definição de arte, as modificações no status social do artista e a estrutura do sistema da arte – dentro outros pontos.

Para esse fim, utiliza-se o historiador da arte Ernest Gombrich (2012), nome de relevância na área, e Argeliers León (2013), historiador da arte de caráter decolonialista, que propõe um olhar crítico sobre as eleições e narrativas historiográficas, em especial, sobre as categorizações. Para o autor:

[...] alocar as pessoas e a cultura em categorias enfrentadas tende a robustecer a ideia da imutabilidade das identidades e fortalecer a percepção de que se trata de fenômenos puros e imodificáveis, [...] os feitos históricos e as práticas culturais são realidades vivas em devir. (LEÓN, 2013, p. 9, tradução nossa).⁴

Feitas as considerações iniciais, adentra-se às questões relativas ao sistema e ao mercado da arte. Ambos fazem uso da interconexão entre o que Riegl (2014) chamou de *Kunstwollen*, *vontade da arte*, – sensação que impulsiona o observador na direção do produto artístico por desejo de apreciação – e a economia, fator diferenciador do sistema e do mercado⁵ da arte atuais em relação aos modelos vigentes até o século XVIII⁶. É a partir dessas

⁴Do original: “[...] ubicar a la gente y la cultura en categorías enfrentadas tiende a robustecer la idea de la inmutabilidad de las identidades y fortalecer la percepción de que se trata de fenómenos puros e inmodificables, [...] los hechos históricos y las prácticas culturales son realidades vivas y en devenir.”

⁵*Mercado da arte* é o termo utilizado para designar a compra e venda de obras de arte em suas diferentes configurações e localizações. É dizer, o mercado da arte não é uma instituição física e geograficamente sediada, mas sim, um conjunto de práticas. Ele é composto por diferentes atores – marchand, galerista, colecionador, e

perspectivas que se fundamentam as duas principais formas de consumo da arte, o *consumo simbólico* e o *consumo econômico*, que podem, ou não, estar sobrepostos ao plano da apreciação artística.

A ideia de *consumo simbólico* deriva do conceito criado por Bourdieu (1989), denominado *poder simbólico*. Para o autor, toda expressão humana, que inclui a criação artística, é comunicativa e todas as relações de comunicação “são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material e simbólico acumulados pelos agentes” (BOURDIEU, 1989, p. 11).

Consumir arte, na sociedade contemporânea, é uma maneira de reafirmar a posição dentro de uma esfera restrita, na qual os indivíduos têm acesso a tais bens, seja no sentido econômico ou da apreciação simbólica. Quem consome o produto detém o poder. Quando as razões que impulsionam o consumo do produto artístico estão mais ligadas ao poder simbólico que a obra dará ao consumidor do que à apreciação e ao pensamento artístico que ela suscitará, pode-se presenciar um movimento de consumo motivado por interesses que transbordam a apreciação artística, evidenciando o caráter de dependência entre o campo da arte e o socioeconômico.

Parte daqui a discussão sobre as possíveis razões que motivam modificações no consumo de arte pelo mundo, incluindo as alterações dos perfis do consumidor e dos artistas, das linguagens utilizadas e dos temas abordados nas obras.

A fim de esclarecer os mecanismos de atuação do mercado e do sistema da arte, faz-se uso das obras de Cauquelin (2005), Moulin (2007), Fleck (2014) e Thompson (2012), que contribuem com explicações técnicas, elucidando definições relacionadas a conceitos e discussões atualmente presentes no campo da arte – como o processo de estabelecimento do valor de obras, quem são os atores envolvidos, como o sistema funciona, e outros.

O capítulo 3, *O outro a partir do eu: identidade, diferença e exotização*, centra-se em uma análise sociológica sobre a criação de categorias nominativas que separam, ou reúnem, os indivíduos segundo suas características ou suas práticas, focando, em especial, nas distinções geopolíticas e socioculturais entre *centro* e *periferia*, bem como as críticas pós-

outros – que são responsáveis pela comercialização das obras. Definição, essa, que é devidamente abordada no capítulo 2 desta pesquisa.

⁶O mercado da arte esteve, desde seu primitivo modelo, anterior à própria nomeação, associado à economia. Mas é em sua configuração contemporânea que passa a adotar processos e técnicas do campo econômico para a sua própria estrutura e utilização.

coloniais sobre a categorização e suas consequências. A exotização, os diferentes processos que se relacionam com ela – como diferenciação, fixação, normalização, classificação, representação e idealização das identidades – e seus vínculos históricos com as relações geopolíticas são, no capítulo 3, analisados em suas abrangências e, especialmente, a partir de suas manifestações no campo da arte.

A organização e divisão do mundo a partir de categorias que agrupam por semelhanças, ou separam por diferenças, frequentemente organizadas em arranjos dualistas, apoiam-se no argumento da tradição histórica, que incentiva a reprodução de uma lógica iniciada no Império Romano, em meados do século III, com a separação *oeste x leste* (WILLIAMS, 2007).

As narrativas que dividem o mundo em dois estão, no seio dos mais diversos campos, delimitando e direcionando nosso olhar segundo uma ótica maniqueísta, que ignora, ou simplifica, as singularidades e variantes, reunindo-as em grupos ditos opostos. *Ocidente x Oriente, hemisfério Norte x hemisfério Sul, centro x periferia*. O uso de categorias na arte remonta à tradição canônica – primeiramente localizada na Europa e, posteriormente, nos Estados Unidos – que nomeava produções vindas dos demais continentes, em especial da África subsaariana, como *arte primitiva* (LÉON, 2013).

Ao se nomear uma categoria, automaticamente, atribui-se a seus integrantes adjetivos que os reúnem ou separam. Mas, as adjetivações, assim como outros signos, são passíveis de cair em desuso ou de terem seu significado modificado, segundo contexto e período.

Pautando-se na perspectiva apresentada acima, entende-se que o emprego de uma adjetivação, ou a criação de categorias, pode não ser gratuita, atendendo em plano consciente, ou inconsciente, a interesses. O campo da arte não se abstém desses usos e possui, em sua história, categorias de diferenciação que nomeiam artistas e grupos, e destacam características de suas vidas e produções a partir de elementos vinculados às suas identidades. O tema central desta pesquisa, a exotização como um dos motivos para a inserção de artistas periféricos no sistema da arte, supõe a existência de uma lógica divisora, que ao destacar determinados elementos de suas produções e/ou identidades, suscita uma série de impressões e referências associadas ao imaginário social sobre essas culturas e regiões periféricas, e como resultado, aos artistas.

O emprego de *periférico* cumpre, aqui, dupla função. Faz-se uso, primeiramente, como parâmetro de delimitação, compreendendo como periféricos os artistas provenientes de regiões categorizadas como periféricas no sentido geopolítico e socioeconômico – como abordado por Wallerstein (1974) na sua teoria transnacional dos *sistemas-mundo*, que separa o mundo em países periféricos, semiperiféricos e centrais, segundo a divisão de trabalho, capital e poder. Para o teórico, a regulação mundial parte do controle dos países centrais, detentores do capital e do poder, que reforçam sua distinção na própria divisão do sistema.⁷ Na lógica de Wallerstein, a própria colocação de um país em um dos três grupos, influencia no seu desenvolvimento, porque afeta sua imagem e credibilidade, tanto exterior, quanto interior.

A segunda justificativa para o uso de *periféricos* vai ao encontro de uma prática comum para os artistas que recebem tal atribuição. Eles se apropriam do termo historicamente pejorativo, ressignificam-no e o empregam a seu favor, mudando seu valor semântico para aquele uso e contexto. Para a construção da crítica às categorizações, em especial, às que dizem respeito a esta pesquisa, encontra-se respaldo na crítica decolonialista que busca a subversão do padrão de poder colonial (QUIJANO, 2005), revendo práticas e conceitos marcados pelas relações de poder geradas pelo colonialismo. Para os decolonialistas, a relação “centro x periferia” é nada mais que a versão moderna da divisão *metrópole x colônia*, agora definidas pelo capitalismo. Como aporte teórico do capítulo 3, utiliza-se, dentre outros, Fanon (2008), Memmi (1967), Canclini (1989), Bhabha (1998), Todorov (1993), Said (2007) e Murari (1999).

Dentro da crítica decolonialista, como já mencionado, entende-se que o processo de categorização parte da compreensão de que existem características distintas relevantes entre os indivíduos, práticas ou objetos em questão. Nesta linha teórica, os processos atuais remetem às raízes profundas de etapas anteriores à história moderna. Na relação *metrópole x colônia*, estão encobertas hierarquias: de superioridade e inferioridade; civilização e selvageria; cultura e barbárie; entre outras. Em suma, a definição do que é o *eu* – civilizado, cultural, racional – e do que é o Outro – selvagem, bárbaro e irracional. O segundo sendo construído a partir do imaginário e interesses, conscientes ou não, do primeiro. Utiliza-se aqui, a ideia central da teoria da invenção do Outro, de Edward Said (2007), transpondo sua aplicação que se restringe à relação *Oriente x Ocidente* para o enfoque desta pesquisa, que se acredita compartilhar da mesma problemática. Para o autor:

⁷Para o autor, o sistema é dinâmico e mutável. A atual colocação dos países é resultado dos processos históricos, sendo assim, cada região pode ter seu status modificado a partir de reestruturações ou novas organizações.

o Oriente não é um fato inerte da natureza. [...] Os homens fazem sua própria história, de que só podem conhecer o que eles mesmos fizeram, e estendê-la à geografia: como entidades geográficas e culturais – para não falar de entidades históricas – tais lugares, regiões, setores geográficos, como o “Oriente” e o “Ocidente”, são criados pelo homem. Assim, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra. (SAID, 2007, p. 31).

Dando prosseguimento, o **capítulo 4** desta pesquisa, *Arte: globalização, periferia e mercados emergentes*, tem como objeto de análise dados relativos aos processos de exibição no sistema da arte, com foco na Bienal de Veneza enquanto evento representativo do setor cultural – tendo como fonte o *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (ASAC DATI) – e de venda de obras no mercado – a partir dos relatórios publicado pela Artprice.com. O foco da análise são os dados a respeito da participação de artistas dos diferentes continentes na Bienal de Veneza nas edições de 1990, 2001 e 2019, período esse crucial para a compreensão da atuação do processo de globalização em seus diferentes estágios: seu início, expansão global e atuação recente; e nas vendas de obras no ano de 2019 – possibilitando, assim, a comparação entre dados do setor cultural e do econômico no mesmo ano.

As bienais de arte são consideradas eventos representativos das características do sistema da arte, espaços canonizados nos quais artistas, e seus pares, passam a integrar a esfera superior do sistema artístico mundial, sendo assim, legitimados. Cruciais para as artes visuais, pode-se considerar o evento bienal como um cenário sujeito à utilização para análise sobre as diretrizes do sistema, e logo, sobre os juízos de valor atribuídos pelo campo artístico a diversos aspectos da sociedade. Assim sendo, para fins desta pesquisa, optou-se por utilizar a bienal como objeto representativo para análise do sistema como um todo, considerando as modificações ocorridas entre as edições de 1990, 2001 e 2019, representações das modificações ocorridas no sistema.

A pesquisa sobre a venda de obras, por sua vez, possibilita que outros motivos para a inserção dos artistas periféricos sejam levantados. Os altos valores atingidos por parte das obras contemporâneas e o estreito vínculo entre sistema e mercado fazem com que o poder econômico influencie nas políticas, nas criações de valores e nas ações dos atores responsáveis por esses setores. Os perfis dos compradores, os fatores que influenciam na formação dos seus juízos de gosto e de valor e seus pertencimentos a diferentes regiões do globo acrescentam dados à análise da modificação na inserção de artistas nas esferas culturais e econômicas.

É com base nos três capítulos acima elucidados que se constrói esta pesquisa, objetivando relacionar as problemáticas, relações e processos, encontrados no campo artístico, com as modificações e pautas levantadas no âmbito sociocultural mais abrangente. As motivações que levam à crescente inserção de artistas provenientes de regiões periféricas no sistema da arte, nos últimos trinta anos, pode ser a representação de um fenômeno muito maior – a globalização –, sentido em outras esferas da sociedade. Com a nítida influência que os atores culturais e econômicos exercem sobre a produção artística e sobre os próprios caminhos do sistema, torna-se mais evidente que processos de inserção e exclusão podem não ser gratuitos ou automáticos, mas corresponderem aos movimentos, projeções e planos dos atores formadores desse sistema. Os valores que pautam as escolhas podem estar vinculados a motivações e processos estruturais, historicamente estabelecidos, e, por vezes, imperceptíveis graças às diferentes formas e graus nos quais são encontrados. A exotização é uma manifestação dessas práticas e valores que, construídos em épocas distintas, perpetuam-se na atualidade, podendo atuar nas diversas esferas sociais e campos do saber.

A partir dos processos que evidenciam a associação entre o campo da arte e pautas sociais, torna-se ainda mais relevante a realização de pesquisa científica sobre o tema, a fim de elucidar as problemáticas envolvidas em questões socialmente significativas e contribuir para a consolidação do campo da arte e de suas diretrizes futuras, as quais têm impacto social, político, econômico e cultural. Esta pesquisa vem ao encontro de ideias de democratização do acesso à cultura, por compreender que a evidenciação de processos contemporâneos que envolvem sistemas, atores culturais e econômicos, e diversos grupos sociais, contribui para a formação de políticas e diretrizes que pensam nas questões, anseios, desejos e necessidades atuais e relevantes para a população. Entende-se, aqui, a arte como prática essencial para a existência humana plena, estimulando o pensamento crítico, a criação de julgamentos sobre o mundo, e o posicionamento do indivíduo frente a diversos assuntos e pautas.

Com a percepção dessas modificações, deve-se questionar até que ponto a inserção de artistas antes negligenciados é garantia de uma conquista duradoura de espaço de atuação. É nítida a legitimidade e a importância que a pluralidade de sujeitos e narrativas trazem para os campos artístico e social. Mas, assim como na perspectiva das *ações afirmativas*⁸, o passo seguinte, após a adoção de ações que reivindicam o mínimo espaço de direito, em uma ótica

⁸Ações afirmativas são medidas criadas e geridas pelo Estado com o objetivo de diminuir desigualdades historicamente estabelecidas, compensando as discrepâncias de oportunidade e acesso de grupos sociais marginalizados. Um exemplo de ação afirmativa é a Lei de Cotas.

humanitária e integracionista, é a reflexão voltada para as possibilidades futuras e modificações ainda necessárias no que diz respeito ao maior acesso e inclusão tanto de artistas quanto do público.

Entender quais são os motivos que estão possibilitando essa inserção pode contribuir para a construção de uma perspectiva futura, a fim de entender se esse é um processo que se expandirá, ou se corresponde a interesses momentâneos e passageiros. Para além da questão central desta pesquisa – a exotização é um dos motivos para a inserção de artistas periféricos no sistema da arte? –, objetiva-se, também, levantar questões secundárias: como funciona o sistema e o mercado da arte atuais? O que são centro e periferia na perspectiva do campo artístico? O que é exotização e como se vincula ao campo da arte? Quais outros interesses podem estar envolvidos na inserção dos artistas periféricos?

2 O TUBARÃO DE 12 MILHÕES DE DÓLARES: ARTE E SISTEMA

À primeira vista, parece haver uma visível contradição no sistema da arte contemporânea. De um lado, tem-se a sensação de que nunca antes a produção de arte de um período teve seu valor artístico tão questionado quanto no momento atual. Ao mesmo tempo, ao observarmos a divulgação dos valores atingidos por obras contemporâneas em leilões e vendas privadas, é inevitável o reconhecimento do poder econômico que o mercado de arte envolve. As mesmas obras que têm seu valor artístico questionado atingem, com frequência, valores de venda comparados aos de apartamentos localizados nas regiões mais nobres do planeta – como Nova Iorque, Paris e Londres. E, notoriamente, há uma maior facilidade, para o público não-iniciado⁹, em aceitar que uma pintura barroca de Leonardo da Vinci ou um quadro impressionista de Claude Monet seja comprado por milhões do que uma escultura taxidérmica contemporânea de Damien Hirst, composta por um tubarão morto, embalsamado em formol e vendida por 12 milhões de dólares¹⁰. A grande questão é que ambos os trabalhos mencionados são obras de arte, que fazem uso de linguagens e materiais diferentes, imbuídos de significados distintos, e, em especial, relacionados aos contextos e aos períodos sócio-históricos nos quais e para os quais foram criados.

Como ser social e dependente da cultura na qual está inserido, o ser humano formula sua concepção de mundo a partir das leituras que faz do meio, emitindo seu juízo de valor sobre as coisas que o circundam, segundo parâmetros estabelecidos a partir do que conhece e/ou do que experimenta. Na arte, esse processo não é diferente. Julgamos uma obra boa ou ruim a partir dos critérios que estabelecemos como importantes ou necessários para que aquele objeto seja considerado arte. Se alguém julga que só são arte obras que se encaixam na categoria pintura em tela ou escultura em mármore, todas as outras obras produzidas através de outras linguagens terão seu status de arte negado.

Nesse processo, uma das distinções mais importantes a serem feitas é entre juízo de gosto e juízo de valor. O primeiro se ocupa da relação entre indivíduo e objeto, é a atribuição de valor segundo gostos pessoais, vinculando-se com paradigmas, preconceitos e preferências

⁹Adota-se, nesta pesquisa, o termo ‘não-iniciado’ utilizado por Moulin (2007) para se referir ao público que não possui uma trajetória relacionada à arte, seja a partir da educação formal ou da informal. Embora o termo funcione a fins de simplificar comparações entre públicos, mostra-se necessário problematizá-lo por se tratar de uma generalização. Quem compõe esse grupo? Qual o limite da separação entre público iniciado e não-iniciado?

¹⁰Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2016) apresentam dados de visitas de diversos museus e relacionam o número de visitantes com “conformidade de gostos”, categorias socioprofissionais e preferência por escolas e estilos. Segundo os dados apresentados, impressionistas e pintores italianos, dos séculos XIV e XV, são a preferência de todas as categorias socioprofissionais. Ver: BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. O amor pela arte. Porto Alegre: Zouk, 2016.

do indivíduo que está julgando. O juízo de valor, por sua vez, deve empregar um universo mais amplo que o da relação linear indivíduo-objeto. Exercer o juízo de valor é julgar a obra a partir de critérios estabelecidos para a particularidade daquele meio. É dizer, existem atores especializados que estabelecem critérios que distinguem o que é uma obra de arte do que é qualquer outra coisa que não arte. Pode-se não gostar de uma obra por inúmeros motivos pessoais, mas esse juízo de gosto não pode interferir no reconhecimento do que é arte – definição nascida do juízo de valor dos atores especializados e compartilhada com a comunidade.

Tanto o juízo de gosto, quanto o de valor, têm forte dependência com o contexto no qual são produzidos ou observados. Diferentes culturas em períodos históricos distintos estabelecem os parâmetros que empregarão para o julgamento. Fato, esse, que evidencia a interdependência entre os juízos mencionados. Embora distintos em tese, eles se retroalimentam – um juízo de valor estabelecido por especialistas não deixa de ser um juízo de gosto racionalmente justificado e o gosto de um grupo não deixa de ser influenciado pelo juízo dos atores especialistas.

No campo da arte, parte da diferença de julgamento sobre o valor artístico de uma obra está relacionado à diferença de assimilação entre o público especializado – diferentes atores que tem o conhecimento necessário para emitir seu julgamento alinhado aos critérios legitimados – e público não-iniciado – aqueles que se interessam por arte, mas não possuem conhecimento especializado. É comum e frequente que os critérios utilizados por cada um dos públicos sejam, em totalidade ou em parte, diferentes. Esse desalinhamento é um dos responsáveis pelo sentimento de incompreensão suscitado pela arte contemporânea.

Mas o que faz com que a “obra-prima” de um período seja uma figura humana minuciosamente esculpida em mármore e 400 anos depois a obra ícone seja um urinol industrial? Os processos socioculturais – com a superação dos paradigmas vigentes e o estabelecimento de novos – são os mesmos fatores que condicionam a moda, as convenções morais, as regras sociais e o que é considerado ou não arte em determinado período. Por esse motivo, torna-se tão difícil a definição do que é arte e, ainda, de qual é a sua “função”. Ao tentar responder tais questões – as quais teóricos, como Umberto Eco (2016) e Arthur Danto (2015a), já declararam impossíveis de serem objetivamente respondidas – deve-se sempre destacar sob qual ótica, de quais períodos e grupos, se está respondendo. Afinal, muitos dos

acontecimentos percebidos na história da arte surgem de problemáticas, superações e modificações nascidas e evidenciadas no ambiente sociocultural.

O que se costuma chamar de períodos ou movimentos artísticos, dentro da história da arte, é um exemplo da aplicação da lógica temporal que relaciona acontecimentos de um campo específico – da arte neste caso – com os processos ocorridos no meio circundante. A história da arte que organiza as produções artísticas em uma linha temporal, reunindo artistas e obras – segundo estilo, uso de linguagens, abordagem de temas ou manifestação de ideais semelhantes –, é uma ciência dita superada. Para Belting (2012), Danto (2006) e outros historiadores e teóricos da arte, o método de organização temporal da arte tornou-se impossível com o advento da arte contemporânea: “o que se mostrou é que um apego científico à ordem não está preparado justamente para a arte caótica do século XX e que o pretensão universalismo da história da arte é um equívoco ocidental” (BELTING, 2012, p. 11). As produções ditas contemporâneas quebram a lógica empregada até então para a reunião em movimentos – elas não possuem traços comuns e abrangentes que as agrupem segundo estilo, linguagens ou temas.

Antes de se abordar especificamente as particularidades e problemáticas da arte contemporânea, evidencia-se a necessidade de dar destaque à definição da nomenclatura. Não há consenso entre teóricos e atores culturais que fazem uso do termo – existem também dificuldades relacionadas à tradução entre idiomas e o uso de “equivalentes” que podem confundir o público – mas há, em geral, duas frentes de utilização de *contemporâneo* em relação à arte. De um lado, o termo é empregado para diferenciar as produções que são e estão sendo realizadas na atualidade – obras contemporâneas ao período em que estão sendo consumidas¹¹. Essa diferenciação se tornou uma necessidade latente no período pós Segunda Guerra, em específico, a partir da década de 1960, quando as produções artísticas já não se encaixavam dentro dos critérios estilísticos, ideológicos ou temáticos que definiam a arte moderna. É dizer, no sentido mencionado: contemporânea é toda a produção artística realizada a partir da década de 1960 até a atualidade¹².

¹¹A utilização do termo ‘consumo’ em relação à arte é devidamente explanada no subcapítulo 2.3 desta pesquisa. Mas, para fins de compreensão desse trecho, entende-se “consumo de arte” em suas formas múltiplas: compra de obra, observação em museus, galerias, feiras e bienais, observação através de imagens digitais, catálogos, veículos midiáticos e outros.

¹²Algumas instituições especializadas, como casas de leilão e plataformas de dados sobre arte, utilizam marcadores diferentes, como, por exemplo, a década de nascimento do artista produtor. Para a Artprice.com, obras contemporâneas são aquelas produzidas por artistas nascidos a partir de 1945 (ARTPRICE.COM, 2020).

O problema do emprego de *contemporâneo* no sentido temporal é que se corre o risco de criar a impressão de que mais um ponto de continuidade na história da arte – mais um período ou movimento – tenha surgido. E a arte contemporânea é exatamente o oposto de um movimento, é a divergência de produções em direções estéticas múltiplas. Todos os critérios que eram utilizados para reunir as obras de épocas anteriores em grupos, movimentos e estilos, não funcionam com a arte contemporânea. Anne Cauquelin (2005, p. 12), uma das principais teóricas da arte na atualidade, explica:

para apreender a arte contemporânea, precisamos, então, estabelecer certos critérios [...] Esses critérios não podem ser buscados apenas nos conteúdos das obras, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou aquele momento dito ou não de vanguarda.

Se para pensadores da arte, a aplicação da lógica temporal de organização de práticas artísticas em sequência – agrupando artistas e obras segundo critérios já mencionados – não é cabível à arte contemporânea, o que possibilita que as produções denominadas com o mencionado nome possam estar nesse “grupo”? Para alguns teóricos (BELTING, 2012; CAUQUELIN, 2005; DANTO 2006), é justamente esse caos – a utilização de múltiplas linguagens, estilos e formas de prática; a presença de uma pluralidade de discursos; e a dispersão de artistas pelo globo que produzem de forma independente – que caracteriza a arte contemporânea.

O primeiro emprego de *contemporâneo* – aplicado a todas as produções artísticas desde a década de 1960 até a atualidade –, anteriormente discutido, apresenta outro problema: nem todas as obras produzidas na atualidade têm características que as coloquem sob o título *arte contemporânea*. Muitos trabalhos fazem uso de materiais, linguagens, estilos e temáticas que evidenciam uma espécie de menção¹³ à estética vigente em movimentos ou períodos anteriores da história da arte. Existem pintores que executam obras a partir de técnicas e princípios empregados no Renascimento¹⁴, ignorando quaisquer critérios que fundamentam a arte contemporânea. Por essa razão, distinguem-se, aqui, dois termos: para a totalidade das produções executadas na atualidade, utiliza-se *arte atual*; para as produções que respondem a

¹³Não se trata, aqui, de menção no sentido de releitura ou apropriação enquanto ações que questionam, problematizam ou rerepresentam obras dentro de uma prática que objetiva gerar novos debates sobre as narrativas e os temas ali expostos – como a série *History portraits* na qual a artista Cindy Sherman realiza releituras de obras canônicas da história da arte –, mas sim, do uso de técnicas, linguagens e suportes que meramente reproduzem os modelos vigentes em outros períodos, sem proporem novas soluções e discussões.

¹⁴Um pintor ou escultor atual que execute obras no estilo de movimentos ou períodos passados da história da arte não deve ser denominado segundo o movimento. É dizer, um pintor da atualidade que utilize o estilo empregado no barroco italiano não é “um pintor barroco”, mas sim um pintor que executa obras no “estilo barroco”. Os movimentos da história da arte são datados e apenas artistas pertencentes aos períodos podem ser adjetivados segundo eles.

critérios estabelecidos pelo sistema da arte – e que serão explanados na sequência –, emprega-se *arte contemporânea*.

Há teóricos que evitam a nomeação *arte contemporânea* justamente por notarem a complexidade de sua aplicação e a ambiguidade que pode sugerir. Cauquelin (2005) fala em “estados da arte” – em um estado contemporâneo da arte –, esquivando-se, assim, do compromisso que a adjetivação *contemporânea* unida à *arte* pode estabelecer: ideia de sucessão dentro de uma cadeia temporal. É, justamente, a falta de critérios para agrupamento de obras e artistas segundo estilo, uma das principais características da arte em estado contemporâneo (CAUQUELIN, 2005). Nas épocas anteriores sempre houve escolas, estilos, bandeiras, modos de fazer arte que caracterizaram o período, criando uma espécie de *modus operandi* vigente¹⁵ – o uso de determinada técnica, tema ou linguagem. Os artistas seguiam o modelo legitimado e propagado ou apresentavam inovações que poderiam vir a se tornar o próximo *modus operandi*, caso obtivessem aceitação – imediata ou posterior. Até mesmo a arte moderna, memorável pelo florescimento de dezenas de movimentos, possuía estéticas e práticas vigentes – com a diferença de que o modo de fazer predominante era assimilado e “superado”¹⁶ em uma velocidade antes desconhecida no mundo da arte. É com essa tradição de *modus operandi* que a arte contemporânea rompe completamente. Cauquelin (2005) observa:

Teríamos ainda que nos defrontar com a dispersão, com a pluralidade incontrolável de ‘agoras’. De fato, os trabalhos que tentam justificar as obras de artistas contemporâneos são obrigados a buscar o que poderia torná-los legíveis fora da esfera artística, sejam em ‘temas’ culturais, recolhidos em registros literários e filosóficos – desconstrução, simulação, vazio, ruínas, resíduos e recuperação [...]. Sempre obrigados a admitir que muitos artistas pertencem, de acordo com o momento, a muitas dessas tendências. (CAUQUELIN, 2005, p. 12)

As linguagens, temas, estilos e formas de operação são múltiplos. Não se pode dizer que é no emprego de materiais ou na abordagem de certas temáticas que se encontra o critério para definir uma obra como contemporânea. Mas existem, sim, estilos, linguagens e temas que são mais corriqueiramente encontrados. A presença de obras que valorizam o conceito¹⁷

¹⁵Vale recordar que tais estilos e escolas, ditos vigentes, dizem respeito às práticas realizadas em regiões reconhecidas como centros da arte, segundo cada período, pela historiografia da arte.

¹⁶Deve-se lembrar que os movimentos artísticos – embora apresentados de forma consecutiva pela história da arte – não seguem, necessariamente, uma sequência. Embora se saiba que determinados movimentos foram predominantes em certos períodos, muitos estilos se mantiveram em “uso” paralelamente aos novos movimentos prevalecentes. Um exemplo é o período em que a arte bizantina continuou a ser produzida em várias regiões da Europa cristã, mesmo com o surgimento de inovações que resultariam no que conhecemos como Renascimento (GOMBRICH, 2012).

¹⁷Em arte, usa-se *conceito* para se referir à ideia que está por detrás da obra, ideia à qual ela faz referência. Em muitos dos casos, na arte contemporânea, o conceito é mais relevante que a obra em sua materialidade. Exemplo:

em detrimento do que antes eram leis da para a arte – beleza, equilíbrio, composição, emprego de linguagens nobres como pintura e escultura – é um traço em destaque. Dentre essas leis, a presença da beleza – obrigação absoluta durante séculos na arte – foi o mais notório dos deslocamentos. Danto (2015a) recorda:

a concepção filosófica da estética foi quase inteiramente dominada pela ideia de beleza, particularmente no século XVIII – a grande época da estética –, quando o belo, com exceção do sublime, era a única qualidade artística realmente considerada tanto por artistas quanto por pensadores. (DANTO, 2015a, p. 8).

Foi justamente a aparição de objetos declarados como arte, sem que possuíssem beleza estética, que deu início ao que chamamos, hoje, arte em estado contemporâneo. Embora muitos artistas modernistas já houvessem deslocado a beleza de sua posição privilegiada para andares inferiores, ou mesmo, banido de suas produções, nada foi mais revolucionário que a utilização de objetos cotidianos, produzidos em escala, como obras de arte – sendo a primeira delas *A Fonte* (1917) de Marcel Duchamp. Esses objetos não só não possuíam beleza estética, como também quebravam outros “dogmas da arte”, como o conceito de unicidade das obras e o de atribuição de valor artístico a partir da execução do artista – um mictório é um produto industrial, executado por uma máquina e produzido em massa. O que diferencia esses objetos comuns – em seu estado rotineiro nas prateleiras de lojas – dos apresentados como obra? Dentre tantos critérios, pode-se destacar: a utilização pelo artista, a atribuição de conceito e o deslocamento de espaço.

Se o forte do afresco de Michelangelo no teto da Capela Sistina é seu valor estético – de acordo com os critérios estéticos renascentistas, como a beleza, composição, equilíbrio e outros –, resultado da primorosa execução do artista – observação, criação e habilidade manual –, o traço distinguível de grande parte das obras contemporâneas é o seu significado, produto da intelectualidade. Pode-se dizer que o que acontece é uma espécie de transferência de relevância da manualidade para a intelectualidade do artista.

Muitas obras contemporâneas não são “construídas” pelo artista. Muitos possuem grandes equipes com trabalhadores especializados em diferentes técnicas que constroem a obra a partir dos seus projetos de execução, outros encomendam partes da obra para artesãos, fábricas ou manufaturas. O próprio Damien Hirst, criador do tubarão, ao ser questionado sobre a fábrica que possui para a execução de suas obras, declarou: “gosto da ideia de uma

a obra *Perfect Lovers*, de Feliz Gonzales-Torres, é uma conceitual que, através de dois relógios industriais, aborda o conceito de amor, morte e passagem do tempo.

fábrica para produzir a obra, que separa o trabalho das ideias, mas não gostaria de uma fábrica para produzir ideias” (THOMPSON, 2012, p. 99).

Porque se entende que o que torna essa reunião de objetos e técnicas uma obra de arte não é o trabalho “braçal” recrutado em sua produção – por mais especializado que seja –, mas a construção cognitiva que uniu materialidade e significado, resultando em uma criação. Quem vai pôr em prática o projeto é um trabalhador manual, mas a ideia e o plano de execução vieram do artista, e isso faz, daquele objeto, arte. Como declarou Nicolas Schoffer, em 1969: “o papel do artista não é criar uma obra, mas criar a criação” (MORAIS, 1998, p. 63).

O espaço de exposição desses objetos – seja o espaço físico ou simbólico – também é um dos critérios empregados para compreender que eles estão em estado de arte e não em seu estado cotidiano. Um tubarão no oceano é um tubarão, um tubarão embalsamado em um tanque disposto em uma galeria, museu ou coleção tem grandes chances de ser uma obra de arte – a certeza depende do cumprimento dos outros critérios. Os espaços criados para receber e acondicionar arte são parte da informação, eles legitimam de duas formas os objetos que ali estão. Primeiramente pela determinação do espaço físico – se está exposto no museu de arte, deve ser arte; se está à venda em uma galeria de arte, deve ser arte. Mas também, entende-se, ou, espera-se, que esses objetos tenham sido reconhecidos e validados por atores especialistas para poderem habitar aquele espaço – se está no museu é porque especialistas entenderam que aquele objeto responde aos critérios que balizam o que é e o que não é arte¹⁸.

Embora a arte contemporânea seja, em boa parte, formada por obras que fazem uso de linguagens e materiais não tradicionais do campo – como objetos industriais –, essa não é uma determinação. Como anteriormente mencionado, a presença de múltiplos usos e processos é um dos traços constituintes. A ausência da beleza também não é uma determinação na arte contemporânea, pode-se sim produzir obras com valor artístico. Com a diferença de que esse não deve ser o objetivo central da obra, caso almeje seu lugar enquanto obra contemporânea. Talvez, de todos os critérios – entre eles os já aqui mencionados – que diferenciam a arte em estado contemporâneo dos estados anteriores, o mais significativo deles seja a rede de atores,

¹⁸Vale destacar que embora muitos museus de arte continuem sendo espaços exclusivos para acondicionamento e exibição de obras de arte, é cada vez maior a quantidade de exposições que apresentam uma curadoria, e museografia, que permitem ou incentivam a inclusão de objetos não artísticos para os fins da mostra. Sejam eles artefatos antropológicos, peças de ambientação, fotografias e cadernos de testemunho da produção, ou outros.

relações e circuitos na qual essas produções estão apoiadas. Essa rede é chamada hoje de sistema da arte e será assunto do subcapítulo 2.3.

2.1 A PROBLEMÁTICA DA DEFINIÇÃO: ISSO É ARTE?

Como mencionado previamente, o juízo de gosto está enraizado em critérios pessoais, formandos a partir do contato do indivíduo com a arte e, mais além, com diversas outras práticas e objetos, que acabam por formar, direta ou indiretamente, seu gosto. A beleza como valor estético – assim como o emprego de linguagens “nobres” como pintura e escultura – é, ainda, um dos critérios mais comumente empregados pelo público não-iniciado para definir um objeto como arte. Como observa Gombrich (2012, p. 15): “mas essa propensão para admirar o bonito e atraente é suscetível de converter-se num obstáculo, se nos levar a rejeitar obras que representam um tema menos sedutor”. Entretanto, existem outras razões, de caráter menos óbvio, que podem delimitar o julgamento. É o caso da abordagem de determinados temas, que para os olhos de alguns, não deveria ser papel da arte suscitar – como pautas políticas ou de gênero¹⁹.

É evidente que, para se construir juízos de valor adequados, são necessários conhecimentos especializados sobre arte. Se, para muitos, as motivações e aspectos legitimadores da arte contemporânea são, ainda, de difícil compreensão, torna-se ainda mais fundamental o contato com a história da arte. Independente das críticas direcionadas para as bases restritivas das diversas histórias da arte publicadas – toda publicação prevê escolhas de movimentos e artistas, e, por isso, exclusões –, é no contato com uma perspectiva diacrônica dos processos artísticos que muitas dúvidas são sanadas. Se a arte contemporânea é o que é na atualidade, é porque ao longo da história processos socioculturais, relativos, ou não, ao campo da arte, resultaram no que aceitamos e definimos, hoje, como produção artística e como “papel” do artista.

¹⁹Restrições à abordagem de certos temas suscitam problemáticas que vão muito além do resultado na definição de arte. Casos de reações excessivas do público não-iniciado e de instituições culturais e governamentais, resultando muitas vezes em atos de censura, tonaram-se frequentes nos últimos tempos. Sob a alegação de “temas impróprios”, exposições são fechadas ou tem sua autonomia restringida. Esse foi o caso da exposição *Queermuseu: cartografias na diferença da arte brasileira*, realizada na instituição Santander Cultural de Porto Alegre, que foi encerrada após protestos que alegavam desvio de conteúdo, como apologia à pedofilia. Vale destacar que os protestos foram realizados por indivíduos pertencentes ao público não-iniciado. Para saber mais, acessar: FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu e o enfrentamento do fascismo e do fundamentalismo no Brasil em defesa da livre produção de conhecimento*. Revista Iluminuras, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 417-423, jan./jul., 2018.

Como já mencionado, encontrar uma definição única e definitiva para arte não é apenas um empreendimento irrealizável, mas também, inadequado. Ao longo da história, e em diferentes grupos, não são apenas os critérios que definem produções como arte que diferem e mudam, como também, é comum que dentro de um mesmo grupo social haja definições e critérios distintos. O exemplo mais comum é o da exclusão de produções oriundas de regiões externas ao circuito oficial da história da arte por culpa dos critérios empregados para a definição.

Obras da Polinésia e da África foram por muito tempo, em especial durante a Era Vitoriana, “designadas como primitivas²⁰, é dizer, trabalhos que correspondiam com os níveis europeus iniciais” (DANTO, 2015a, p. 24, tradução nossa²¹). Para a ótica hegemônica, as populações dessas regiões possuíam motivações diferentes para a produção de seus objetos – como finalidade ritualística, religiosa, ornamental e outras –, o que excluía tais objetos do espaço da arte que, na ótica hegemônica da época, requisitava a ausência de uma funcionalidade nas produções e a atribuição de valor estético (GOMBRICH, 2012). Esse tipo de pensamento é responsável, por exemplo, pela diferenciação do acondicionamento de obras: as que são consideradas arte vão para museus de arte; as produção entendidas como artefatos, com finalidade ritualística ou religiosa, são encaminhadas para os museus etnográficos ou enciclopédicos.

A história da arte mostra como as definições de arte respondem ao pensamento vigente, às restrições e aos interesses dos grupos dominantes. A exclusão de produções de regiões periféricas não é gratuita e, embora, possa parecer restrita às problemáticas e paradigmas do campo da arte mostra-se, na realidade, condicionada por questões muito mais abrangentes e relativas à sociedade em geral. Declarar que as produções realizadas na África negra não pertencem à arte – como foi feito na Era Vitoriana –, mas a outros agrupamentos – como o artesanato –, pautando-se no critério que afirma a ausência de finalidade estética na produção, pode reforçar teorias externas à arte²². Assim como se critica certas definições de

²⁰O tema das definições e adjetivações utilizadas para diferir as produções, ditas, oficiais das periféricas é tema do capítulo 3 desta dissertação.

²¹Do original: “designadas como primitivas, es decir, trabajos que se correspondían con niveles europeos tempranos”.

²²Esse é o caso do *darwinismo social*, nascido a partir da teoria da seleção natural de Charles Darwin, argumentava que o ser humano nascia portador de características biológicas e sociais que determinariam sua superioridade ou inferioridade em relação ao outro. Dentre várias teorias, o *darwinismo social* estabelecia que as sociedades se encontravam em estágios evolutivos distintos, estando as comunidades periféricas e ditas primitivas nos estágios mais iniciais e a Europa, no estágio mais evoluído, chamado civilização. Para mais informações, consultar: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

arte ao longo da história – como os critérios mencionados que reforçavam as *teorias raciológicas* –, acusa-se a abertura da definição de arte na atualidade, de responder a pressões econômicas do mercado (THOMPSON, 2012).

Observa-se a tendência a maior abertura das definições de arte nas últimas décadas. Nesse sentido, retratações são feitas e produções antes excluídas são acrescentadas aos museus e catálogos de arte. Termos como *revisão de apreciação* e *reapreciação* ocupam as publicações, e falam sobre a valorização de produções que tinham seu valor artístico, até então, negado ou depreciado. Fatores como “moda, influência dos valores estéticos contemporâneos, progresso da pesquisa erudita e dos interesses do mercado” (MOULIN, 2007, p. 17-18) podem ser os principais causadores desses processos de revisão. Percebemos nas definições atuais de arte um discurso menos delimitador, como é o caso do compilado apresentado na *Stanford Encyclopedia of Philosophy*:

qualquer definição de arte deve coincidir com os seguintes fatos incontroversos: entidades (artefatos ou performances) intencionalmente dotadas por seus criadores com um grau significativo de interesse estético, muitas vezes superando em muito a maioria dos objetos cotidianos. (ADAJIAN, 2018, não paginado, tradução nossa²³).

Ao não restringir a existência da obra a uma condição material – artefatos –, acrescentando designações como “entidades” e “performances”, essa definição torna-se adequada às produções contemporâneas com suas múltiplas linguagens e processos. Ação, essa, impensável até metade do século passado por se entender que uma obra de arte deveria ser inevitavelmente: material, palpável e visual. Hoje, presencia-se a existência de obras que reivindicam outros sentidos do consumidor: obras táteis, sonoras, de gustação. Inclusive, o uso de *observador* para nomear quem tem “contato” com a obra, mostra-se passível de problematizações. Afinal, não são poucas as obras que exigem interação, deslocando o indivíduo da posição passiva para a ativa na própria “construção” da obra. Essas obras, em formatos e com propostas que vão além da solicitação passiva, provocam, como observou Obrist (2014, p. 29), “não a contemplação silenciosa, mas o movimento e a ação entre os visitantes de museus e galerias onde são expostas”.

No caso das performances que, na maioria das vezes, não deixam produtos materiais resultantes – algumas passam por processos de registro fotográfico ou de vídeo, mas esse material não faz parte da constituição da obra, é a documentação sobre ela –, trabalha-se com

²³Do original: “any definition of art has to square with the following uncontroversial facts: entities (artifacts or performances) intentionally endowed by their makers with a significant degree of aesthetic interest, often greatly surpassing that of most everyday objects”.

conceitos relacionados à temporalidade, ao espaço e à recepção – além dos temas e problemáticas particulares a cada performance. Performance é um ato, ou um conjunto deles, não um artefato material.

Na definição mencionada anteriormente, o autor (ADAJIAN, 2018, não paginado) acrescenta que essas entidades são “intencionalmente dotadas por seus criadores com um grau significativo de interesse estético”. Essa colocação apresenta dois elementos interessantes. A intencionalidade do criador é o primeiro deles. Nessa definição, coloca-se como fator necessário para que uma entidade seja entendida como obra de arte, que seu criador a pense, conceitue e/ou construa tendo a “finalidade” artística já em mente. Valoriza-se, nessa colocação, o papel do artista na atribuição de valor artístico à obra, mesmo que esse movimento seja feito a partir do pensamento conceitual e não na construção efetiva da obra – como acontece no caso mencionado da utilização de objetos cotidianos, em que o artista acrescenta conceito e, por isso, valor artístico.

A respeito do “interesse estético” – segundo elemento significativo mencionado pelo autor –, pode-se levantar uma problemática. Embora se faça uso, atualmente, de *estético* em um sentido menos restrito do que aquele herdado do século XIX – século no qual predominou o uso de estético relacionado ao belo (WILLIAM, 2007) –, corre-se o risco de ocorrer uma limitação na definição de arte por emprego do termo. Na atual linguagem especializada da arte, a estética está mais relacionada ao sentido grego da palavra – como “ciência das condições da percepção sensorial” (WILLIAM, 2007, p. 155) –, do que ao estudo do belo. Fala-se em *julgamento estético* de uma obra não com o intuito de avaliação da beleza contida nela, mas das propriedades que a formam, incluindo sua materialidade, ou não, e o conceito que a constitui, nascido da intelectualidade. Afinal, é também por meio dos sentidos que captamos os elementos constituintes da obra necessários para a formação da percepção e a criação do pensamento intelectual. Uma obra conceitual também requer percepção sensorial.

É por essa possível confusão de sentidos, que alguns autores preferem o emprego de *julgamento artístico* e avaliação do *valor artístico* – julgamento e avaliação das características específicas da obra – como é o caso de Moulin (2007). Dessa forma, podemos entender “grau significativo de interesse estético”, expressão contida na definição de Adajian (2018), como construção da obra a partir de critérios artísticos e com finalidade artística.

Na continuação do texto, Adajian acrescenta um destaque relevante acerca da definição de arte, afirmando que “tais entidades são parcialmente compreensíveis para

estrangeiros de fora da cultura” (ADAJIAN, 2018, não paginado, tradução nossa²⁴). A dependência com a cultura se forma a partir do emprego de diversos elementos na constituição da obra – seja da constituição física ou conceitual –, que podem estar estreitamente relacionados aos aspectos da cultura da qual a obra é resultado ou sobre a qual ela trata. Esses elementos empregados podem ser essenciais – e muitas vezes são – para a compreensão ou atribuição de sentido, já que, aqui, compreende-se que o sentido da obra é construído pelo consumidor²⁵.

Como afirma Umberto Eco, uma obra é “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas (ECO, 1968, p. 23). Embora aberta, a obra possui, o que se chama na literatura de aspectos esquematizados (ISER, 1971): aspectos que delimitam o espaço de significação para o consumidor, itens básicos que não podem ser ignorados e não permitirão que o indivíduo extrapole a margem de entendimento possível da obra²⁶. Vale destacar que os graus de indeterminação das obras variam, e com isso também, a margem de significação que o consumidor pode construir.

Sendo assim, afirma-se que as obras são parcialmente compreendidas por estrangeiros, porque os elementos empregados na sua construção podem dizer respeito a um universo particular da cultura. Essa limitação pode se mostrar mais comum em relação às temáticas. Ao mesmo tempo em que é cada vez mais frequente a existência de obras contemporâneas que tratem de temas universais²⁷ – como vida, morte, nascimento, tempo, espaço, sentimentos, e outros –, também é considerável a quantidade de obras que abordem temas e problemáticas mais “particulares”. Esse é o caso, por exemplo, das obras com temáticas de denúncia, que nascem, muitas vezes, de acontecimentos locais e que para o estrangeiro – que não tem conhecimento sobre os fatos – pode ser difícil a construção de sentido. Vale acrescentar que, com frequência, mesmo obras de denúncia, dependentes da história da cultura relacionada,

²⁴Do original: “such entities are partially comprehensible to cultural outsiders – they are neither opaque nor completely transparent”.

²⁵O termo consumidor aplicado à arte é devidamente abordado no subcapítulo 2.3 deste capítulo.

²⁶Exemplo de aspecto esquematizado: em uma pintura histórica que tenha como motivo a representação de um momento histórico específico, como é o caso da obra *Batalha do Avaí* (1874-1877), de Pedro Américo, o aspecto esquematizado relativo à temática é que a obra trata da Guerra do Paraguai. Não se poderia dizer que o tema é, por exemplo, a descoberta do Brasil, porque essa interpretação extrapola o limite do aspecto esquematizado.

²⁷*Universais* é, aqui, relativizado, pois se entende que ele corresponde aos estudos e materiais hoje existentes sobre as culturas já estudadas. Nada impede que possam ser encontrados grupos sociais em que alguns desses conceitos não tenham sido formulados e não sejam compreendidos. Para mais informações, ler: BROWN, Donald E. *Human Universals*. Nova York: McGraw-Hill, 1991.

podem possuir alto grau de “universalidade” para a formação de sentido por parte do consumidor²⁸.

Para além de temáticas referentes a acontecimentos, pode ser complicado para um indivíduo, de fora da cultura, construir o sentido de certas obras por elas tratarem de discussões que não são significativas para ele. Essa perspectiva é ainda mais necessária quando pensamos em cultura como plural, entendendo que dentro de uma mesma região geográfica, coexistem grupos com culturas distintas, com crenças e costumes próprios (CAPUCHO, 2006). Uma obra que discuta a realidade das mulheres nos anos 1990 no Brasil pode ser de compreensão parcial por alguém que não tenha sido uma mulher no Brasil dos anos 1990, ou que não saiba o que caracterizou esse *ser* nesse lugar. A abordagem de temas e questões, às vezes tão particulares a grupos específicos, é um dos motivos que fazem com que a arte contemporânea seja tão criticada pelo público não-iniciado. Porque, muitas vezes, não é necessário apenas conhecimento sobre arte, mas sobre diferentes realidades e problemáticas do mundo em geral.

Na sequência da definição de arte dada por Adajian (2018), acrescenta-se: “tais entidades às vezes têm funções não estéticas – cerimoniais ou religiosas ou propagandísticas – e outras vezes não” (ADAJIAN, 2018, não paginado, tradução nossa²⁹). Talvez seja essa uma das principais e mais atuais colocações na definição de arte, e contradiz, ou melhor, relativiza uma das primeiras afirmações aqui mencionadas: entidades que são “intencionalmente dotadas por seus criadores com um grau significativo de interesse estético”. As definições que antes excluía certos objetos criados com finalidades cerimoniais, religiosas e propagandistas, acabam por impedir que criações com valor – mas não finalidade – artístico sejam levadas em consideração. Gombrich (2012, p. 15) pontua:

não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe.

Nessa categoria de objetos estão muitas obras religiosas – como as esculturas das catedrais góticas, criadas com a intenção de representação da história de personagens religiosos –, pinturas rupestres – que tinham sentido mítico ou de representação –, materiais com fins comerciais – como os cartazes executados por Henri de Toulouse-Lautrec para o

²⁸É o caso da instalação de Cildo Meireles, *Missão/Missões: como construir uma catedral* (1987), que apesar de fazer referência ao extermínio dos povos originários – utilizados como mão-de-obra nas construções jesuítas na América do Sul –, toca em relações de domínio, colonização e escravidão que são conhecidas por diversas culturas.

²⁹Do original: “such entities are partially comprehensible to cultural”.

Moulin Rouge –, ou mesmo máscaras africanas – usadas em cerimônias. Apesar de finalidades distintas, seria imprudente destituir essas obras de seu valor artístico³⁰ – quando existente – apenas pelo fato de não ter sido o objetivo inicial.

Por fim, Adajian (2018) destaca que, assim como a cultura, os critérios que formam o julgamento do valor artístico mudam com o tempo – como já mencionado – e, com isso, uma definição única e definitiva é impraticável:

as artes estão sempre mudando, assim como o restante da cultura: à medida que os artistas experimentam criativamente, novos gêneros, formas de arte e estilos se desenvolvem; padrões de gosto e sensibilidade evoluem; o entendimento das propriedades estéticas, a experiência estética e a natureza da arte evoluem. (ADAJIAN, 2018, não paginado, tradução nossa³¹).

A definição aqui discutida é apenas mais uma das muitas que surgem e mudam no decorrer do tempo. E está, assim como as outras, condicionada pela visão de sujeitos pertencentes a culturas, grupos sociais e períodos sócio-históricos específicos. Embora não haja consenso entre teóricos e especialistas, pode-se observar que as tentativas de formulação de novas definições de arte apresentam uma abertura maior que as visões anteriores, que restringiam os critérios – linguagens utilizadas, temáticas empregadas ou finalidades objetivadas nas criações – para que as produções fossem consideradas arte. Se se assume que as definições teóricas surgem posteriormente às produções³² – são resultado dos processos de teorização e crítica especializadas –, seria inviável a existência de uma definição tão restrita na época em que o principal objeto de estudo é a arte contemporânea. A multiplicidade das linguagens, temáticas, suportes, estilos e discursos, que é sua marca principal, exige que se pense em critérios – para uma definição – que abarquem todas as possibilidades.

Ao mesmo tempo, essa notória abertura é objeto de críticas – especialmente de parte do público não-iniciado – que alegam que na atualidade tudo, ou qualquer coisa, é arte (GOMPERTZ, 2013). Essa alegação, embora imbuída de sentido pejorativo, pode ser contornada e entendida como favorável, por representar a superação de muitas das restrições

³⁰É válido lembrar que o julgamento artístico de uma obra pode ser revisado segundo a “moda, influência dos valores estéticos contemporâneos, progresso da pesquisa erudita e dos interesses do mercado” (MOULIN, 2007, p. 17-18), como já mencionado.

³¹Do original: “the arts are always changing, just as the rest of culture is: as artists experiment creatively, new genres, art-forms, and styles develop; standards of taste and sensibilities evolve; understandings of aesthetic properties, aesthetic experience, and the nature of art evolve”.

³²Apesar das definições e discursos teóricos não condicionarem completamente as produções artísticas futuras, os discursos teóricos têm, sim, forte influência sobre as produções. É essencial para um artista conhecer a história da arte e as criações atuais – visões, temáticas e linguagens que estavam e estão em uso –, para que sua produção esteja alinhada com o que é entendido como arte, ou para que supere a ótica vigente e crie novas óticas.

que, por um longo tempo, foram impostas à arte. A existência de critérios para separar o que é do que não é arte é fundamental, e é esse o papel dos atores culturais especializados, que teorizam sobre a história da arte e sobre as práticas atuais. Como afirmou o curador de arte Hans Obrist: “[...] e esta talvez seja a melhor definição de arte: aquela que expande a definição” (OBRIST, 2017, p. 13).

Sendo assim, uma das formas mais efetivas para se compreender as definições, os critérios e os discursos atuais, é analisando as mudanças ocorridas ao longo da história dessas práticas, que resultaram no estado em que a arte se encontra atualmente. Com o objetivo de possibilitar a construção de uma perspectiva diacrônica, a modificação no status do artista ao longo da história da arte é o tema central do próximo subcapítulo.

2.2 DA MANUALIDADE À EXPRESSÃO: O VALOR SOCIAL DO ARTISTA

É recorrente a impressão de que os paradigmas dos tempos atuais sejam respostas definitivas ou naturais, e que as percepções e avanços realizados tragam a saturação das opções, deixando pouco por vir no horizonte de expectativas. Por esses motivos, o deslocar do pensamento ao longo da história – dentro do possível – e a relativização do olhar, tornam-se ações trabalhosas, mas necessárias. Ao se olhar para a história da arte e, em especial, para a modificação do seu status, pode-se notar a estreita relação dos paradigmas da arte com paradigmas mais abrangentes nas sociedades correspondentes; como artista, obra e sociedade se articulam em trocas de posições, em jogos de ação e reação.

Uma das pautas recorrentes nos discursos contemporâneos – em especial naqueles originados em regiões tidas como periféricas em relação aos centros de produção artística – é a procura por modos de destituir a arte da marca elitista e pouco democrática pela qual é atualmente conhecida (ANJOS, 2017). Esses meios são pensados como formas de incluir parcelas da sociedade que pouco se interessam por arte – descaso, esse, que justamente, e com frequência, ocorre graças à baixa acessibilidade e à falta de educação destinada ao estudo da arte – e, também, incluir o público que acredita não ser do seu direito o consumo de arte.

Esse status do qual a arte atualmente goza – muitas vezes de estreita associação com prestígio social e cultural, e, por consequência histórica, ligada aos grupos sociais mais abastados – é fruto de processos sócio-históricos e, por meio desses, deve ser compreendido. A culpa por esse estigma não deve ser apenas destinada aos sistemas de educação e aos órgãos responsáveis pelo financiamento e fomento à cultura, mas, também, ao próprio sistema

da arte que se alimenta do imaginário social e, justifica, assim, certas práticas, como suas políticas de preços. Se a arte é reconhecida como uma prática mais elevada, nem sempre de compreensão acessível e consumida por parcelas menores e culturalmente mais instruídas – ou financeiramente mais privilegiadas –, ela deve possuir elementos que acabam por restringir o acesso completo a seu universo. Essa é, em muitas das vezes, a lógica presente por trás do afastamento de parcelas sociais mais significativas.

Se hoje se associa a arte ao intelecto e se considera o artista como um ser criativo – realizador de um trabalho que muito destoa de grande parte das atividades humanas –, deve-se muito a uma intensa busca por representatividade ocorrida, em especial, no século XV. O Renascimento, muito mais que responsável por consideráveis avanços em relação às práticas artísticas – como experimentações técnicas, emprego de novas linguagens e mudança de óticas –, torna-se de importância crucial e de destaque nítido pela modificação ocorrida no imaginário sobre a arte e o artista.

Foi no Renascimento que artistas e pensadores começaram a relacionar a pintura – destacada, junta à escultura, como prática artística mais difundida – com processos superiores, prática que ultrapassava a ação técnica, e tinha sua raiz na cognição (GOMBRICH, 2012). Passou-se a difundir a ideia de que a pintura é “um modo de conhecimento da realidade, uma expressão superior das ideias e até mesmo um modo de pensamento, como reivindica Leonardo [da Vinci]” (LICHTENSTEIN, 2004, p. 21). Assim, para que a arte fosse considerada uma atividade superior, fez-se necessário buscar – e quando não encontrado, criou-se – um passado que justificasse tal afirmativa.

Assim como realizado com outras práticas, buscou-se na Antiguidade Clássica histórias e teorias que baseassem o pensamento defendido, procurando pelo passado nobre da pintura. Mas diferentemente de práticas como a música, a pintura não povoava os textos antigos, e tampouco, ilustrava os mitos das divindades. Recorreu-se, então, à criação das narrativas sobre a vida de artistas, e ressurgiram do esquecimento nomes como Apeles, Protógenes, Zêuxis (LICHTENSTEIN, 2004). Por sua vez, essa busca mostra-se interessante por transformar esses artistas nos rostos dos mitos que explicariam o início da arte, sem que houvesse informações ou conhecimento sobre as obras produzidas por eles. Eram nomes chegados por registros de atividades, sem menção às suas produções, muito menos à qualidade delas. Talvez seja esse o primeiro momento da história da arte em que o artista foi sobreposto à obra – coisa tão recorrente na contemporaneidade.

A busca renascentista pelo mito criador que justificasse o caráter nobre da arte encontrou pouco suporte na Antiguidade. Para Platão, a pintura só diz respeito à aparência e não à essência das coisas; a arte é pura imitação da natureza e, se necessário decidir entre o conhecimento da imitação e o conhecimento do “objeto” em si, far-se-ia preferível optar pelo conhecimento do objeto (GROULIER, 2004). Em *A República*, Livro X, Sócrates questiona: “com relação a cada coisa, a pintura se faz tendo em vista o quê? Ela imita tendo em vista o que é, tal como é; ou aquilo que aparece, tal como aparece; é a imitação (mimesis) de um fantasma (phantasma) ou de uma verdade?” (PLATÃO, 2004, p. 18).

Já em Aristóteles, encontram-se colocações menos desfavoráveis. Embora considerada artificial, a arte é, para o filósofo, parte da “gestação da natureza” (GROULIER, 2004), na qual se torna natural para o homem imitar, representar e, assim, expressar-se. Parte considerável das teorias sobre a pintura, apresentadas e defendidas no Renascimento, encontrou na *Retórica* e na *Poética* seus argumentos. Na *Poética*, Aristóteles afirma: “efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens, olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, e dirão, por exemplo, ‘este é tal’” (ARISTÓTELES, 2004, p. 24). Nessa perspectiva, Aristóteles percebe a imagem artística como um meio para que algo aconteça, um ponto de partida para o pensamento e para o discurso.

Essa relação entre arte e imitação – a missão de representar a natureza –, pensadas por Platão e Aristóteles, formou parte considerável do pensamento artístico vigente até o século XIX e, ainda, povoa a mente de parcelas do público não-iniciado, que vê como papel da arte a representação técnica e impecável do real. Embora esse pensamento seja usado para justificar determinados juízos de valor, deve-se também a ele, modificações na percepção social do papel do artista na Grécia e, por consequência, no Ocidente.

Até o século IV a.C., o artista não era conhecido por essa designação e tampouco gozava das funções e do reconhecimento que associamos a ela. Sua atividade era vista como equivalente a qualquer outro trabalho manual, como a construção. As produções que chegam até a atualidade, além de poucas, são, em grande parte, anônimas, o que não se deve à perda ou esquecimento da autoria, mas às próprias políticas da prática, que não reconheciam o produtor – então tido como artífice – como criador intelectual, mas como o realizador de técnicas estabelecidas e difundidas, em que pouco importa a autoria. As obras cumpriam

função religiosa ou política, sendo o registro imagético de cenas e passagens que deveriam ser ensinadas e aprendidas.

A partir do que entendemos como período helenístico – que se estende do final do século IV a.C. até I a.C – os conceitos de arte e artista passam a se aproximar do sentido conhecido atualmente. A prática artística passa a ser vista como área de conhecimento e de ofício, que exige técnicas, habilidades e aprendizados específicos. Esse processo de modificações se deve muito à expansão da civilização grega – em uma área que se estendia do Mar Mediterrâneo oriental à Ásia Central –, aos contatos culturais que esse movimento possibilitou e ao enriquecimento da elite (JANSON; JANSON, 1988). Nesse período, surgiram, como temáticas comuns, cenas populares e triviais – como colheita, vida privada, atividades sociais – e a motivação decorativa passou a estar mais presente em residências.

Uma das principais mudanças ocorridas no período é o surgimento do colecionismo – ação de adquirir ou encomendar pinturas e esculturas –, através do qual, soberanos e membros da elite começaram a considerar a arte como prática, diga-se, distintiva, que os diferenciava de grande parte da população. Do colecionismo, nasceu outro processo relevante: observou-se que havia diferenças entre as produções e se começou, assim, a pensar em identidade artística e estilo. Os colecionadores procuravam determinados artífices por reconhecerem traços em suas produções que eram específicos deles. Na Roma Antiga, apreciava-se muito a produção grega e se tornou hábito entre a elite colecionar arte e contratar artistas gregos. Com o passar do tempo, a escultura e a pintura em Roma assumiram missões épicas e religiosas, e a produção grega passou a ser menos considerada, por ser vista como afastada das motivações que os romanos julgavam necessárias nas produções artísticas (GOMBRICH, 2012).

Boa parte desses processos, que hoje são comuns à arte, tiveram suas raízes na antiguidade clássica, mas, com a expansão do Cristianismo e das políticas de perseguição aos costumes pagãos – e com eles as atividades associadas –, tiveram seu desenvolvimento interrompido ou modificado. A *arte bizantina* – comumente referenciada na história da arte pelo notório contraste com as épocas anteriores – nasce a partir da transferência da sede do Império Romano para Bizâncio (posteriormente renomeada como Constantinopla), resultando no contato entre as culturas grega, romana e orientais, em especial, da Síria e Ásia Menor. De forte caráter religioso, percebe-se no período uma nova modificação no status do artífice, que volta a ser relacionado à produção manual e obreira, a cumprir papéis comunicativos e a produzir obras com temas restritos (LEMOS, 2013).

Em relação ao período, vale destacar o movimento político-religioso conhecido como *Iconoclastia* (séculos VIII e IX), no qual se proibiu a veneração de imagens, ocasionando a destruição de milhares de mosaicos, afrescos, pinturas, esculturas, ornamentos, livros e estátuas. A perseguição que proibia, em especial, a produção de imagens que retratassem o humano – por ser associado ao paganismo – fez com que muitos artífices migrassem para o Ocidente e teve, conseqüentemente, forte influencia sobre as produções e estilos que estavam sendo praticados na Europa.

A Idade Média é, com frequência, associada a uma baixa nos avanços de diversas práticas e pensamentos. Essa ótica é, em parte, resultante de processos revisionistas e potencialmente tendenciosos ocorridos em períodos posteriores – em especial do Renascimento³³ –, que reduziram a Idade Média à ausência dos avanços que surgiriam posteriormente. Sabe-se, hoje, que grande parte do que se entende como descobertas ou desenvolvimentos ocorridos no Renascimento foi resultado de processos longos que tiveram sua raiz na Idade Média.

Embora arbitrária, a separação entre Alta Idade Média (V – XI) e Baixa Idade Média (XI – XV), faz-se relevante para a história da arte por representar significativas mudanças nos estilos de representações e no status social do artista. No período inicial, as produções se reduzem, em muito, à finalidade e aos motivos religiosos, apresentando temáticas limitadas e uma baixa valorização do produtor, que se equiparava aos ourives, forjadores, marceneiros. Na ótica medieval “a atividade do artista já se encontra determinada metafísica e teologicamente, uma vez que sua vocação o destina a imitar por seus próprios meios a obra de Deus, tal como esta se manifesta no mundo” (GROULIER, 2004, p.10).

Posteriormente, inicia-se um período marcado pelo surgimento de processos e de reflexões acerca da arte e do papel do artista. Nas produções, em si, nota-se uma lenta abertura de temáticas, e, em destaque, a transformação nos traços das figuras humanas que passam a receber maior atenção e técnica. A *arte gótica*, especialmente na França do século XII, é marcada por uma estatuária que objetiva a naturalização da figura e a maior precisão na representação do corpo humano e de seus movimentos. Essa naturalização gótica tem seu auge no chamado *gótico tardio* (BELTING, 1994).

³³Sabe-se que grande parte das designações de períodos e estilos nasceu de discursos e avaliações de épocas posteriores. Muitas delas possuem forte caráter crítico e foram criadas em sentido pejorativo. O termo *gótico* foi criado por críticos italianos no Renascimento para designar as produções de parte da Idade Média que julgavam bárbaras, introduzida na Europa pelos godos (GOMBRICH, 2013).

A construção de catedrais, uma das principais atividades nas quais se envolviam os artífices e artesãos, teve forte influência sobre o exercício de reflexão acerca da produção. Os canteiros de obras eram espaços extremamente organizados e hierarquizados, em que papéis atribuídos internamente reverberavam no imaginário social. As encomendas de obras para as construções – em destaque as esculturas para pórticos e ornamentação interna – eram comuns e certos artesãos e escultores acabavam por ser associados a determinados estilos e técnicas, sendo mais ou menos procurados. Os que se destacavam eram procurados e viajavam por diversas regiões para executarem as encomendas. Esse foi o início da ideia de prestígio artístico que se consolidaria no Renascimento. Também foi nesse período que surgiram os primeiros sindicatos especializados na formulação de deveres e obrigações dos artesãos, artífices, escultores e outros (GOMBRICH, 2013). Fato, esse, que lança luz sobre a mudança no reconhecimento social dos produtores.

Embora em processo de modificação, deve-se ter em mente que a arte ainda era entendida como mecânica (LANEYRIE-DAGEN, 2013), reconhecida por seu aspecto manual e não intelectual. Além disso, a produção e o emprego de técnicas eram regidos por regras. O registro mais famoso do qual se tem conhecimento é o *Livro dos Ofícios* (1268), escrito por Étienne Boileau:

pode ser pintor e entalhador de imagens em Paris quem quiser, desde que trabalhe segundo os usos e costumes do ofício e que saiba fazer. [...] Qualquer canteiro em Paris pode ter tantos lacaios e aprendizes quantos lhe aprouver, [...] Nenhum pintor de imagens deve ter o hábito de vender ou comprar qualquer coisa que pertença a seu ofício. [...] Os pintores de imagens estão livres de vigilância, pois seu ofício os libera em razão de só estarem a serviço de Nosso Senhor e seus santos [...]. (BOILEAU, p. 17, 2013).

No Renascimento, as instruções e regras para a produção das obras começam, aos poucos, a ser substituídas por reflexões acerca do processo intelectual da criação, de como o artista pensou a obra e por que opta por determinadas formas de execução. As tradicionais receitas disseminadas na Idade Média – manual de misturas de pigmentos, do tratamento de superfícies, da alquimia dos químicos necessários e outros – são trocadas por escritos que discorrem sobre a estrutura da obra – linguagem, temática, técnica –: “a não ser nas notas pessoais dos pintores e nos manuais destinados aos jovens artistas, o discurso versa agora essencialmente sobre as questões de invenção, disposição, etc.” (LANEYRIE-DAGEN, 2013, p. 11). Essa modificação contribui para a transferência de importância do aspecto manual e químico da produção, para o intelectual. Em consequência, o artífice/artesão começa a ter seu status também alterado: se o diferencial entre produtores está na forma de ver, interpretar e,

então, expressar, cada criador possui elementos que o tornam único. Para Laneyrie-Dagen (2014):

trata-se de mostrar que a pintura não é uma questão de fabricação (em suma, que a obra da arte não se reduz à obra-prima artesanal), mas corresponde a um projeto intelectual no qual o olho, espelho da alma e guiado pela razão, agiria tanto quanto a mão, ou inclusive mais. (LANEYRIE-DAGEN, 2014, p. 11).

Como anteriormente mencionado, muitos dos avanços que atribuímos ao Renascimento são o resultado de processos nascidos na Idade Média. O uso da perspectiva – comumente destacado como grande descoberta renascentista – foi ensaiado de forma rudimentar nos séculos anteriores por precursores como Giotto di Bondone (1266 – 1337). O estudo da natureza das formas e do emprego da luz também tem suas fases iniciais nos canteiros de construção góticos, espaços que incentivam o cuidado com a iluminação e o pensamento sobre resoluções escultóricas (GOMBRICH, 2013).

Talvez, de todos os acréscimos à história da arte que o Renascimento propiciou, seja a modificação no status do artista no imaginário social, o maior deles. Com o desenvolvimento do que entendemos, hoje, como escolas e estilos – a diferença de técnica, temática, linguagem e/ou execução entre os artistas –, os processos de escolha e contratação dos artistas tornaram-se diferentes do que era praticado até então. Não sendo mais um simples artífice manual, a escolha passou a deixar de ser baseada somente em critérios como qualidade ou tempo de execução, e passou a estar relacionada à escolha de determinado estilo, ou, ainda, de determinado nome de prestígio. Artistas começaram a se destacar e seus nomes passaram a circular entre cortes e cidades, gerando contratações baseadas, muitas vezes, na alta procura por aquele nome, resultando em certa rivalidade entre cidades e membros da elite. Como consequência, ser atendido e ter uma obra do artista que possuía muitas encomendas e “fila de espera”, dava ao contratador, status³⁴.

Mais do que ninguém, essa disputa beneficiou o artista, transformando sua imagem de forma considerável. Muitos passaram de trabalhadores manuais para membros das cortes, gozando de privilégios e prestígio nunca vistos, cumprindo funções cruciais, inclusive, como conselheiros políticos e responsáveis por relações internacionais (GOMBRICH, 2013). Deve-se recordar que processos como esse, de intensa valorização às práticas culturais, dependem estritamente do cenário socioeconômico no qual estão inseridos. O Renascimento só foi

³⁴Assim como se verá na burguesia industrial estadunidense do século XIX e na burguesia financeira dos séculos XX e XXI, o dinheiro não era um diferencial – todos, dentro daqueles grupos, o tinham. Serão elementos simbólicos, como o acesso a determinados bens escassos, que farão a distinção.

possível com os recursos da chamada Era do Descobrimento – com seu apogeu entre os séculos XV e XVI – que dava, em especial, à elite italiana, recursos para financiamento de artistas. O mecenato foi, sem dúvida, a mais notória das traduções desse cenário e teve forte influência na formação da imagem do artista e da arte que temos até hoje. Dentro do mecenato³⁵ estava o colecionismo e o sentido da arte como símbolo de distinção social.

A profissão de artista começa a se solidificar e estruturar. É o período das *corporações* e do nascimento da estrutura de mestre e pupilo, ateliê e encomendas. Se certos artistas eram reconhecidos por seu estilo, os jovens aspirantes procuravam em seus ateliês o espaço de aprendizagem necessário para o seu desenvolvimento. A formação do artista previa um tempo de trabalho servindo a um mestre já consolidado, misturando tintas e fazendo as encomendas menores após já ter aprendido o estilo do mestre³⁶. Todos esses fatores, como a crescente valorização da atividade, contribuem para a transferência de importância da manualidade para a intelectualidade da produção.

Como mencionada anteriormente, a busca por um passado nobre incentivou a pesquisa sobre a Antiguidade e a criação de textos reflexivos. Leonardo da Vinci é um dos principais defensores da relevância da cognição na produção artística e, também, da ideia de que o artista deve se manter fiel a seus princípios e não às exigências dos contratantes. Em *Tratado da Pintura* (1490-1517), escreve: “mas, se tu estudas e aperfeiçoas bem teus trabalhos, refletindo sobre as duas perspectivas, as obras que deixarás te darão bem mais honra do que o dinheiro [...]. Nos mortais, a glória da excelência ultrapassa a das riquezas.” (VINCI, 2013, p. 23). O que Leonardo da Vinci afirmou, ao falar sobre uma ética do artista, reverbera até a atualidade. Ele dá o passo inicial na construção da ideia de que o artista é um ser à parte, que possui intelecto e criatividade distintas, que não devem ser compradas segundo os mesmos critérios com que se compram bens resultantes de outros tipos de trabalho.

³⁵São relevantes as cartas entre artista e encomendador que chegam até a atualidade, pois se percebe a estreita relação que se criava durante o tempo de produção da obra encomendada: discutiam sobre o tempo faltante, o tema, o emprego dos materiais e a necessidade de mais pagamento para a continuidade do trabalho. Para leitura de algumas dessas cartas, ver: LICHETENSTEIN, Jaqueline (Org.). *O artista, a formação e a questão social*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2013. (A pintura, v. 12).

³⁶A acusação de falta de ética, atualmente disseminada, destinada aos artistas contemporâneos que possuem equipes para a realização de suas obras, torna-se ainda mais infundada se recordado que no Renascimento – e por séculos a seguir – era comum que os mestres delegassem a seus aprendizes a realização de partes das obras (GOMBRICH, 2013).

Os séculos que se seguiram foram basicamente positivos para o desenvolvimento das artes³⁷, encontrando nas cortes aristocratas subsídios e apoio. Monarcas e membros da elite reconheciam o mecenato e o colecionismo como elementos distintos, que representavam seu poder econômico e simbólico, sendo o *barroco italiano* e o *francês*, exemplos contundentes (JANSON; JANSON, 1988). Cada vez mais, a ética e o intelecto associados ao trabalho artístico – enunciados anteriormente por Leonardo da Vinci – recebem destaque em discursos e escritos. Em 1681, Jacques Restout, em *A Reforma da Pintura*, fala sobre os deveres do artista para a construção de uma imagem social mais adequada:

ao meu ver, o jovem pintor deve ser dotado de espírito forte, sólido, disciplinável e ser capaz de grandes empreendimentos, ter uma alma corajosa, um gênio bom, inventivo e repleto de belo fogo que caracteriza os homens galantes. É preciso, principalmente, que tenha amor pela profissão, do qual nascerá o amor pelo estudo e pelo trabalho, que são as duas asas que deve utilizar pra chegar à perfeição de sua arte. [...] [Suas obras] devem provocar nas pessoas os mesmos efeitos que um discurso estudado, tendo o orador e o pintor a mesma finalidade: instruir, divertir e emocionar simultaneamente. (RESTOUT, 2013, p. 82-83).

Do Renascimento ao século XVIII, percebe-se certa constância no status do artista e na recepção da arte na Europa católica. Há, segundo Gombrich (2013), certa desvalorização do artista dentro da aparente valorização. Isso porque, dentro do cenário social do período, muitos dos trabalhos encomendados faziam parte de projetos para a decoração de palácios, perdendo-se na extravagância das construções repletas de ouro, tapeçaria e cristais. O autor acrescenta:

embora as modas mudassem e os artistas se preocupassem com diferentes problemas, estando alguns mais interessados nos harmoniosos arranjos de figuras e outros na combinação de cores ou na obtenção de expressões dramáticas, a finalidade da pintura e da escultura continuava sendo, de um modo geral, a mesma, e ninguém a questionava seriamente. Essa finalidade era fornecer belas coisas às pessoas que as queriam ter e delas desfrutar. (GOMBRICH, 2013, p. 475).

Com a consolidação da aristocracia francesa, e a expansão de suas políticas e poder, o centro da arte foi aos poucos sendo transferido da Itália para a França. Em 1648 é fundada a Academia Real de Pintura e Escultura da França e, embora o fenômeno das academias tivesse seu início ainda na Itália, foi com a Academia Francesa que esse modo de ensino passou a exercer forte influência sobre os rumos da arte ocidental. A academia – nome referente ao bosque em que Platão ensinava seus discípulos (GOMBRICH, 2013) – era uma instituição pedagógica destinada a formar os futuros pintores e escultores da França, e foi de extrema

³⁷Esse período de valorização das artes foi a realidade de boa parte da Europa, com exceção, em especial, de certas regiões pressionadas pela Reforma Protestante que proibia o culto às imagens e a presença delas em igrejas (GOMBRICH, 2013). Muitos artistas que viviam e trabalhavam nesses locais foram forçados a migrar para países como Itália, Áustria e França.

importância para a consolidação da arte enquanto área do saber. Sua existência se deve, em parte, a uma reação aos métodos e estruturas anteriores, em que aqueles que desejassem se tornar pintores ou escultores deveriam encontrar um ateliê e um mestre, trabalhar anos como ajudantes, aprendendo suas técnicas e estilos para, então, posteriormente, abrirem seu ateliê e reproduzirem o modelo, então como mestres. Com as academias, “a pintura deixara de ser um ofício ordinário cujos conhecimentos eram transmitidos de mestre para aprendiz. Convertera-se em vez disso, numa disciplina, como a filosofia a ser ensinada em academias.” (GOMBRICH, 2013, p. 480).

Como a valorização dos mestres antigos ainda era regra na Europa e o consumo de arte limitava-se às obras desses artistas, as academias foram obrigadas a buscar alternativas para incentivar o consumo da produção de seus alunos, já que a ausência de procura pelas obras, acabava por testemunhar contra a própria eficiência da instituição. As exposições – conhecidas em maioria como Salões –, primeiramente na França e depois na Inglaterra (GOMBRICH, 2013) –, que se propunham a exibir as obras à comunidade, são os modelos primevos das exposições de arte atual³⁸, uma ótima oportunidade para vender trabalhos, mas também para analisar a recepção do público.

O advento das academias e dos salões, sua expansão e importância, mas, principalmente, as reações posteriores que fomentaram, construíram muitos dos paradigmas e modelos que hoje relacionamos à arte. A academia, que no início era a opção alternativa ao método ateliê-mestre-aprendiz, virou a regra e gerou reações contrárias. Para alguns grupos de artistas, pensadores e teóricos da época, as academias reproduziam o ensino do estilo de mestres e não incentivavam a criação de identidades novas na arte. Para Diderot (1757), o artista que se destacava era um gênio e, se assim o era, as academias não tinham razão para existir. Para ele, há algo de inato no artista: “a força e a abundância, uma certa rudeza, a irregularidade, o sublime e o patético constituem o caráter do gênio nas artes; ele não toca suavemente, ele não agrada sem surpreender, e ele surpreende inclusive nos seus erros” (DIDEROT, 2013, p. 95).

Com a Revolução Francesa, muitas das instituições ligadas à aristocracia mudaram e se começou a falar em caráter social da arte. Passou-se a incentivar a maior abertura das exposições ao público e a considerar a arte como forma de educação para a população, além

³⁸Vale lembrar que até aquele momento, as obras não eram expostas ao público, pois eram produzidas com um comprador já em vista ou oferecidas a nomes específicos (OBRIST, 2014).

de um direito – de acesso – que o Estado deveria garantir. As temáticas das obras e os discursos dos artistas também passaram por modificações. Cenas populares e rotineiras, mas também históricas, passaram a ser incentivadas. Com a caída de diversos governos aristocráticos pela Europa, o destino das obras também mudou. Não eram mais as cortes os destinos das encomendas, mas as exposições e os comerciantes, que começavam a formar a nova parcela com poder monetário para a compra de arte. Assim como ocorrido em todos os períodos anteriores, via-se o consumo de arte como forma de distinção social, e agora também como elemento necessário para a nova classe alta que não era herdeira de títulos ou de nobreza por sangue.

Com a premissa da venda aberta e com o perfil do novo comprador, outro fenômeno começou a aparecer: os artistas passaram a se sentir mais livres na escolha dos temas e nas soluções de criação das obras – era o tempo de decaída do retrato, gênero mais praticado nos últimos séculos –, e começou-se a arriscar mais. Com o surgimento da fotografia no fim da década de 1830 e o papel que ela assumiria como instrumento para registro – libertando a pintura do estigma da imitação da natureza marcada desde Platão e Aristóteles –, deu-se o principal movimento de libertação da prática artística. Os artistas não precisariam mais representar o mundo, a fotografia o faria; eles poderiam, então, recriá-lo.

Ao passo que muitos artistas se tornaram experimentadores, questionando as técnicas e temáticas praticadas até então, via-se as academias se mantendo fiéis às práticas vistas como conservadoras. Os Salões – construídos com a proposta de exposições democráticas, eram formados por júris, muitas vezes compostos por homens apegados aos valores conservadores da área, que rejeitavam trabalhos que, cada vez mais, fugiam aos modelos tradicionais. As academias passaram a perder força perante a comunidade; mas artistas rejeitados ou em desacordo com elas passaram a se organizar em grupos, que propunham exposições alternativas aos Salões. Embora só então estivesse fortalecido, o movimento de desvalorização das academias já estava presente desde o século anterior. Em oito de agosto de 1793, diante da Convenção Nacional, o pintor, revolucionário e acadêmico Jacques-Louis David, chama as academias de “último refúgio das aristocracias” (LICHTENSTEIN, 2013 p.109) e discursa: “em nome da humanidade, em nome da justiça pelo amor à arte e, principalmente, do amor de todos vocês pela juventude, destruamos, aniquilemos essas nefastas Academias que não podem subsistir num regime de liberdade.” (LICHTENSTEIN, 2013, p. 113).

Nesse processo, deve-se dar destaque a modificações importantes: com o sentimento de inadequação de artistas ao sistema tradicional e a, conseqüente, procura por modos alternativos de fazer sua arte circular, surgiram atores com novos papéis na arte, que hoje são institucionalizados. É o período em que se consolida a figura do crítico que emite julgamento de valor no lugar da academia; surgem intermediários entre artista e público, como as galerias e galeristas, marchands e revendedores³⁹. Um dos principais nomes da crítica de arte do século XIX – defensor da liberdade artística e antiacadêmico – Charles Baudelaire, escreve em defesa das experimentações dos artistas:

a esses doutrinadores tão exultantes com a natureza, um homem imaginativo certamente teria o direito de responder: acho inútil e enfadonho representar o que existe, porque nada do que existe me satisfaz. A natureza é feia. Prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva. (BAUDELAIRE, 2004, p. 118).

Com a crescente liberdade de escolhas dos artistas – sobre temáticas, linguagens ou como gerenciar suas carreiras – e o afastamento da academia, que muitas vezes era a responsável por ditar os caminhos esperados para uma carreira, tornava-se comum um sentimento de falta de perspectivas em relação à venda. Surgia uma falta de alinhamento entre o que os artistas estavam dispostos a produzir e o que público queria consumir: “quanto mais ampla se tornava a gama de opções, menos provável era que o gosto do artista coincidissem com o do público” (GOMBRICH, 2013, p. 501). O autor acrescenta:

o gosto do comprador fixava-se numa direção; mas o artista não se sentia obrigado a satisfazer suas imposições. Quando se via forçado a isso por falta de dinheiro, sentia estar fazendo ‘concessões’, perdendo seu amor-próprio e o respeito dos outros. Se decidia ouvir apenas sua voz interior e rejeitar uma encomenda que não se harmonizava com a sua ideia de arte, corria o perigo de passar fome. (GOMBRICH, 2013, p. 501).

Os artistas do século XIX não eram os mesmos que por séculos se adequaram ao gosto da aristocracia, produzindo encomendas por proteção ou para ter o que comer. Eles aceitaram o status oferecido por Leonardo da Vinci, e defendido por tantos outros no decorrer dos séculos: eram seres especiais, intelectuais e, por isso, com frequência, incompreendidos pela população, vista como leviana. Os artistas que discordavam do *establishment* não queriam ser confundidos com aqueles que se mantinham fiéis à academia e ao gosto dos compradores. Procuravam, então, vestir-se e se portar de modos distintos, alimentando a imagem de isolamento e inadequação; vestiam veludo, deixavam a barba e o cabelo crescerem; fugiam dos espaços burgueses, vivendo em ambientes populares às classes trabalhadoras ou em

³⁹Esses atores do sistema da arte, tão cruciais no sistema contemporâneo, serão devidamente explorados no subcapítulo que segue.

ambientes noturnos (GOMBRICH, 2013). Muitos artistas não concordavam com o acúmulo de riquezas e a automatização do trabalho, e ao mesmo tempo, membros da burguesia não concordavam com a postura de descaso dos artistas. Solidificou-se o embate entre produtores e burguesia, movimento que marcaria a figura do artista até a atualidade, sendo visto como questionador, inadequado, intelectual e pouco ortodoxo.

Essa imagem teve seu auge representativo na figura de Vicent van Gogh. A ideia do artista genial, incompreendido, que morre sem reconhecimento e pobre, manter-se-ia até a metade do século XX e sobrevive, ainda, em boa parte do imaginário popular (GOMBRICH, 2013). Em 1891, Octave Mirbeau, crítico e romancista, escreveu um artigo sobre Van Gogh, oito meses após a sua morte:

[...] van Gogh, com quem se extinguiu uma bela chama de gênio, tenha se entregado à morte tão obscuro e ignorado como ignorada e obscuramente viveu sua vida injusta. [...] Sinto-me, com ele, como se estivesse diante de alguém maior, um mestre que me inquieta, me comove e que se impõe. [...] o que há de grande e inesperado, e também, às vezes, de violento e excessivo no rude mas delicado talento de Van Gogh, está intimamente ligado às fatalidades que o predestinaram à morte ainda jovem. [...] Era um espírito inquieto, atormentado, cheio de inspirações vagas e ardentes, perpetuamente atraído para os picos onde os mistérios humanos se elucidam. [...] Certo dia começou a pintar, por acaso. E percebeu, à primeira vista, que essa tela era quase uma obra-prima. Ela revelava um extraordinário instinto de pintor, fortes e maravilhosas qualidade de visão, uma sensibilidade aguda que adivinhava a forma viva e inquieta sob o aspecto rígido das coisas, uma eloquência, uma abundância de imaginação que deixavam seus amigos estupefatos. Então Vicent van Gogh encarnou. [...] Numa montanha de quadros misturados, o olho seguramente reconhece, e num relance, os de Vicent van Gogh, [...], porque ele tem um gênio próprio que não poderia ser diferente, que é o estilo, a afirmação da personalidade. (MIRBEAU, 2004, p. 148-152).

No artigo de Mirbeau fica nítida a associação entre criação e genialidade, comum no imaginário da época, em especial quando escreve que Van Gogh, “certo dia começou a pintar, por acaso. E percebeu, à primeira vista, que essa tela era quase uma obra-prima”. Essa imagem do artista foi alimentada por diversas figuras vanguardistas da primeira metade do século XX, que em uma série de manifestos e atos simbólicos, reivindicaram o espaço da criação e o reconhecimento da importância da arte na construção de sociedades mais justas e, ainda, na reconstrução da esperança em tempos de guerra.

Após a Segunda Guerra Mundial e a transferência do centro da arte de Paris para os Estados Unidos, o cenário artístico e o status social do artista também sofreram severas modificações. Começa-se a ver artistas que encontram segurança financeira na arte, sendo admirados e ganhando a mídia. Mas, ainda, figuras em destaque contribuem para a manutenção da ideia de genialidade e incompreensão na arte, como no caso de Jackson

Pollock e Jean-Michel Basquiat. A década de 1960 é o início do fenômeno do *artista superstar*, que assim como estrelas do cinema, tem sua vida exposta em revistas e jornais. O dinheiro, visto como elemento de desvio à missão artística – ideia pontuada por Leonardo da Vinci, Jacques-Louis David, Baudelaire e muitos outros –, já não é um problema.

Neste ponto, torna-se mais acessível a tentativa de compreender as configurações do sistema de arte na atualidade. É evidente a estreita associação entre os processos sócio-históricos ocorridos em determinados contextos e as modificações ocasionadas na arte. O processo contrário também é frequente: a arte, por vezes, anuncia ou acelera reflexões e mudanças que mais tarde se tornarão comuns à sociedade correspondente de forma mais abrangente. O status do artista e sua alteração no decorrer do tempo, é consequência direta dos paradigmas, preconceitos e práticas estabelecidos. De imitador da natureza a livre criador expressivo; de trabalhador manual marginalizado a estrela em jornais; de funcionário da aristocracia a intelectual subversivo. São muitos os caminhos e recepções.

Partindo desta análise temporal sobre as modificações do status do artista no imaginário social, pretende-se, no seguinte subcapítulo, analisar os atores que formam o sistema da arte atual e como eles, e os paradigmas atuais, influenciam nos processos de circulação, consumo e recepção de arte. Quem forma o sistema da arte contemporânea? Como a arte parte da produção para a circulação? Que elementos contribuem para a formação do valor das obras e para valorização de determinados artistas?

2.3 SISTEMA E MERCADO DA ARTE

Construiu-se, até este ponto, uma breve explanação sobre algumas das questões centrais para o campo da arte, como: a existência de critérios opostos, de gosto e de valor, que formam os juízos do público especializado e do público não-iniciado sobre as obras artísticas, e a falta de compreensão sobre a necessidade da aplicação de diferentes métodos de análise para produções de tempos e espaços distintos; a procura por uma definição de arte, e os desdobramentos que tornam essa conceituação impraticável; e a constante modificação nos status sociais do artista e da arte, resultado dos paradigmas de cada período. A abordagem desses pontos é necessária para que se torne possível uma melhor e mais abrangente compreensão do fenômeno atual que é a arte contemporânea. Afinal, compreende-se, aqui, que as práticas e suas teorizações são sempre o resultado de um processo contínuo de diálogo entre sociedade e campo artístico. E que elas reagem, como acréscimo ou reação, às regras e

aos valores anteriormente estabelecidos. Nenhuma prática artística se constitui a partir do zero, mas sim, edifica-se tendo os processos anteriores como base.

Como apresentado no início deste capítulo, existem algumas diferenças fundamentais entre a arte contemporânea e as demais produções, atuais ou passadas. A valorização da criação intelectual acima da execução manual, a atribuição de conceito e valor artístico a objetos industrializados e/ou do dia-a-dia – até então destituídos de qualquer singularidade – e a ausência de uma homogeneidade no emprego de linguagens, técnicas e temáticas, são alguns dos elementos distintivos da arte contemporânea, mas não os únicos. Distanciando-se das características diferenciadoras referentes à constituição das obras, a atual configuração do sistema da arte – como as obras circulam, como são valoradas e quem são os atores que formam esse sistema – é um dos elementos críticos para a compreensão do atual estado da arte. “Há de fato um sistema da arte, e é o conhecimento desse sistema que permite apreender o conteúdo das obras” (CAUQUELIN, 2005, p. 14).

Embora entendido como atual, o sistema contemporâneo tem suas raízes em processos surgidos em diferentes épocas, com suas linhas de desenvolvimento convergindo na atualidade e formando o que conhecemos como sua configuração atual. Esse “atual” também deve ser relativizado, pois embora haja uma quantidade expressiva de teóricos que demarquem o início da arte contemporânea – e, logo, do sistema atual – no pós-guerra, em específico, na década de 1960 (CAUQUELIN, 2005; DANTO, 2015a; BELTING, 2012), são muitas as críticas a esse marco. Uma delas, e talvez a principal – abordada anteriormente no início deste capítulo –, é a tentativa de aplicar um método de classificação e alocação historicista para um estado da arte que não se encaixa nas óticas às quais esse método diz respeito.

Como qualquer sistema – linguístico, matemático e outros –, o sistema da arte compreende a reunião de unidades, inter-relacionadas, que trabalham pelo funcionamento de uma estrutura maior. No caso específico da arte, as unidades são os diferentes atores envolvidos, e o funcionamento da estrutura é a circulação das produções artísticas. Embora o emprego de *sistema* tenha se tornado popular quando associado à arte contemporânea, esse não é um fenômeno novo, tendo existido diferentes sistemas da arte ao longo da história do campo. A diferença está no tipo de sistema: sua configuração, os atores participantes e o modo como se relacionam.

Para Cauquelin (2005) o sistema da arte moderna era um sistema de regime de consumo, caracterizado pela relação linear que unia os atores, alocando-os em três espaços: produção, distribuição e consumo. Na lógica desse sistema, a obra surgia em uma ponta (produção), cruzava o espaço do meio (distribuição) e terminava na outra ponta (consumo). No primeiro espaço estava o *produtor*, o artista, responsável pela criação e execução da obra; no espaço do meio, estavam os *intermediários*, como galeristas, marchands, críticos e, posteriormente, curadores; e na ponta, *consumidores*, como colecionadores, diletantes e instituições. Nomeia-se *sistema de consumo* devido à finalidade com que as obras eram produzidas e colocadas em circulação, que, diferentemente da atualidade, entendia que o principal motivo possível para a produção, era o consumo econômico.

Vale, neste ponto, evidenciar o duplo sentido do termo *consumo* no tocante à arte. Embora associemos com maior frequência consumo ao capital econômico, entendendo-o como a aquisição e um produto mediante pagamento, é na relação com o capital cultural (BOURDIEU, 1997), e não econômico, que reside a principal contribuição contemporânea ao campo artístico. O consumo, além de econômico, pode ser simbólico (BOURDIEU, 1989), sem que seja necessária a compra do bem. O *consumo simbólico* se dá de diferentes formas, desde a apreciação direta de obras, passando pela ida a espaços destinados à exposição, como também, através da leitura e observação de materiais especializados, entre outros. Embora a atualidade seja associada à alta apreciação do *consumo econômico* de obras, é relevante destacar que o *consumo simbólico* é, ainda, a principal forma de consumo de arte, encontrando na atualidade, o auxílio de instrumentos que possibilitam grande circulação de informação, como a internet.

O sistema da arte moderna, em seu regime de consumo, foi o ponto de virada do monopólio do consumo econômico, para a formação de um sistema da arte que depende da existência compartilhada entre os dois tipos de consumo. Com o colapso das aristocracias europeias e o surgimento de Estados democráticos, muitas das obras de arte encomendadas pela elite e mantidas nas coleções privadas passaram para a mão do Estado, sendo, em sua maioria, alocadas e expostas em museus públicos. Na lógica dessa abertura, a apreciação da arte não deveria mais ser um direito restrito às classes dominantes, mas acessível a toda a população, que através dela obteria educação e cultura (GOMBRICH, 2012). O modelo atual de exposição aberta – em que o público é instruído a circular pelos espaços apreciando as obras – é relativamente recente e deve muito ao *Salão de Paris* – fundado em 1667, tornado público em 1737 e declarado livre em 1849. Obrist (2014) relembra:

com o desenvolvimento dos Estados democráticos nos séculos XVII e XVIII, a arte passou a ser vista como patrimônio do público, que, acreditava-se, precisava melhorar seus modos, e olhar calmamente para as pinturas representava bem essa elevação almejada. (OBRIST, 2014, p. 41).

Para além do entendimento sobre a finalidade das produções artísticas, a ideia de um sistema de consumo se deve à aplicação da lógica sócio-econômica do período ao campo artístico. Os compradores já não eram mais os aristocratas educados para apreciar arte – ou, pelo menos, educados para financiá-la como exibição de refinamento e gosto dissociado daquele da maioria popular –, mas burgueses industriais, conhecidos por muitos como novos ricos, que possuíam o capital necessário para a compra, mas não a educação do olhar. Não era raro o embate entre os artistas e os novos compradores, como explanado no subcapítulo anterior: para os industriais, os artistas ganhavam dinheiro fácil com pouco trabalho; para os artistas, os burgueses apenas pensavam no lucro obtido com a produção de bens em massa e sem singularidade.

Independente das relações interpessoais, a nova elite compreendeu que a arte permanecia com seu papel de concessora de um status social distintivo: um dos poucos bens que a aproximava da elite aristocrática e que poderia obter através da compra. A lógica do consumo moderno – rápido e necessário para a manutenção social – definiu o modelo e a lógica de funcionamento do sistema da arte da época:

o valor do progresso (progresso científico e técnico, mas também progressão a escala social), do trabalho, que dá acesso à propriedade, o aumento da importância da educação – garantidora de ‘situações’ futuras – e das boas maneiras (de que fazem parte também o bom gosto e a cultura), tudo concorre para desenhar um modelo que segue estreitamente o esquema tripartite bem conhecido: produção-distribuição-consumo. (CAUQUELIN, 2005, p. 31).

No *sistema de consumo*, torna-se mais viável promover grupos e não somente um artista. Oferecer vários produtos, no lugar de correr o risco de apresentar apenas um, atrai mais compradores. A tão popularizada organização moderna em grupos e coletivos não se deve apenas a uma reação dos próprios artistas ao monopólio das academias sobre a educação e as exposições, mas também a uma transferência da lógica da sociedade de consumo e de produção em massa para o campo da arte. Produz-se mais, oferece-se mais, compra-se mais. Junto com o recuo das academias e a descentralização da venda, surgem os novos espaços e atores da arte – galerias, leilões, marchands e galeristas –, responsáveis por fazer o contato entre os produtores e os compradores. Com obras sendo expostas e oferecidas para venda em vários espaços e por diferentes atores, o consumo – ou pelo menos o ambiente para que ele aconteça – se torna mais acessível.

Para alguns teóricos (CAUQUELIN, 2005; MOULIN, 2007; FLECK, 2014), o *sistema de consumo* permaneceu vigente até o pós-guerra, perdendo seu lugar para o sistema atual, que foi se estabelecendo aos poucos, ao longo das décadas de 1960 e 1970, e que apenas se consolidou na década de 1980. O *sistema de comunicação*, assim como a arte pela qual ele trabalha – contemporânea – é complexo e deve seu estado a diversos processos. No lugar da configuração linear do *sistema de consumo*, o *sistema de comunicação* é representado por uma rede. Uma rede é um “sistema de ligações multipolar” (CAUQUELIN, 2005, p. 59), que não prevê um número finito de conexões e na qual um ponto liga-se diretamente, ou indiretamente, a muitos outros. O sistema de comunicação, organizado como rede, acaba por retirar a importância de um ponto central – inexistente no caso –, e a transfere para a própria circulação. No sistema da arte atual o que vale é a comunicação entre os diferentes atores – nós da rede –, não mais o caminho linear que vai do ponto inicial, produção, ao ponto final, consumo.

Essas colocações podem parecer contraditórias quando levada em conta a alta circulação financeira que a arte contemporânea suscita. Mas mercado – compra e venda – é apenas um dos circuitos possíveis entre os nós da rede, que acaba por chamar a atenção pelo expressivo contraste que apresenta em relação aos valores praticados no passado. Torna-se necessário, aqui, voltar aos tipos de consumo anteriormente abordados. Enquanto no sistema anterior o consumo econômico era o ponto final da linha produção-circulação-consumo – e altamente valorizado –, no sistema de comunicação, a circulação da informação passa a ser o objetivo. Com o destaque à informação, há uma considerável abertura para o consumo simbólico e o engajamento de atores culturais que trabalham para o estabelecimento da comunicação. Nesse regime, a informação é um capital cultural altamente valorizado, concedendo poder simbólico a quem a detém. Em uma rede de comunicação, os atores mais ativos – e mais influentes – são aqueles que possuem mais informações e isso se deve, justamente, ao fato de possuírem um número maior de ligações na rede.

Como qualquer sistema – e sua configuração –, surgem questões próprias. Algumas das características do sistema-rede de hoje são a velocidade da informação, a antecipação do signo sobre a coisa, e a colocação do “artista entre parênteses” (CAUQUELIN, 2005, p. 68). A velocidade se deve muito aos instrumentos hoje disponíveis para a comunicação em alta velocidade e grande escala, e à projeção do sistema por todo o globo. Em relação à antecipação, observa-se na atual configuração, uma rede na qual o nome do artista, o que ele representa ou as bandeiras que ele levanta, acabam por se antecipar à presença da obra,

gerando, em muitas das vezes, o estabelecimento de juízos de valor prévios. Mas há, também, um efeito do sistema-rede que poucas vezes é abordado – por conta de ser sobreposto por processos que vem em reação a ele –, o de “artista entre parênteses” (CAUQUELIN, 2005, p. 68), no qual ele se torna parte de uma rede que supervaloriza a informação e acaba por ser apenas mais um dos nós dessa rede, não mais o ponto de partida, como no *sistema de consumo*. Por um lado, esse efeito pode ser benéfico, se levada em conta a distribuição de papéis e a valorização de diversos atores no lugar de apenas um. Por outro, artista e obra – as razões pelas quais o sistema e o mercado da arte existem – se perdem em um emaranhado de nós e ficam a serviço de interesses e relações que se sobrepõem à obra.

Há também o efeito de saturação (CAUQUELIN, 2005). Sendo uma rede, torna-se fechada, com um ritmo próprio de circulação. Para se manter dentro dela, como ponto nodal, é preciso ser necessário e estar ligado, sempre, aos demais nós. Assim, os atores estão, sempre, em uma constante busca por atrativos que os mantenham no circuito. No caso do artista, a lógica é ainda mais dura. Para que não seja excluído, e que a rede não se torne obsoleta, ele deve ser único e atual. Para Cauquelin (2005):

as análises sociológicas do mercado da arte mencionam essa renovação permanente de movimentos ou de artistas – cada vez mais jovens –, mas parecem considerar esse fato uma evolução interna do domínio artístico, um traço característico autônomo desse campo singular, ‘uma lógica da moda’, ‘um turbilhão renovador perpétuo’, o ‘tempo curto oposto ao tempo longo’, etc. Parece contudo que esse movimento de renovação pode estar ligado não a uma intenção particular, mas, sim, a uma consequência do próprio sistema. (CAUQUELIN, 2005, p. 76).

Nessa rede, os atores são muitos e pode-se dividi-los em basicamente dois grupos: *atores econômicos* e *atores culturais*. Para compreender a diferença entre eles, torna-se necessário falar sobre mercado da arte. É comum que mercado e sistema estejam, quase sempre, relacionados e, por vezes, tenham seus papéis confundidos. Enquanto o sistema diz respeito a todo o percurso de circulação da obra de arte – produção, distribuição e consumo – e inclui todos os atores que trabalham com arte, inclusive os atores culturais – responsáveis pela crítica, pensamento especializado, teoria, história e estabelecimento de juízos de valor, como: curadores, críticos, historiadores, teóricos, autenticadores, conservadores, museólogos e outros –, o mercado trata exclusivamente de compra e venda de arte e dos atores necessários para que esse processo aconteça. Embora se fale em mercado, no singular, trata-se de uma espécie de entidade representativa, que reúne em uma figura global, os mercados regionais, nacionais e internacionais. É dizer, mercado é o conjunto de instituições – galerias, feiras, casas de leilão e outros – que trabalham com o estabelecimento de relações comerciais tendo a

arte como bem de troca. “Cada espaço artístico nacional está inserido em um sistema global de trocas culturais e econômicas” (MOULIN, 2007, p. 51).

Apesar de se encontrar uma separação entre *atores econômicos* e *atores culturais*, muitos exercem funções relacionadas aos dois âmbitos, justamente pelo fato de que quem possui mais informações e ligações na rede, tem mais influência. Além disso, cada vez mais, o campo artístico exige alta especialização de seus atores, refletindo no mercado e no sistema, uma maior absorção daqueles que possam construir seus juízos de valor, e realizar suas funções, com informações complementares entre as visões econômica e cultural.

Outra divisão comum dentro do mercado da arte é entre *mercado primário* e *mercado secundário*. Nesse ponto, deve-se atentar para os dois empregos distintos dessas divisões. No sentido de compra e venda, *mercado primário* diz respeito às compras de obras realizadas diretamente com o artista, sem intermediários, ou, no máximo, com a participação de um representante direto, como um marchand. Já no *mercado secundário*, a compra depende de instituições que trabalham como intermediárias, como galerias, feiras e casas de leilão e que, por vezes, tratam da circulação de obras de revenda (THOMPSON, 2012).

O segundo caso no qual os termos são empregados, refere-se à relevância dos atores e instituições envolvidas, em âmbito global. Nesse caso, *mercado primário* é aquele formado por atores e instituições de grande importância, que possuem renome e poder de legitimação sobre artistas e obras. No mercado primário, circulam as obras de grande valor monetário e cultural, e atores, culturais e econômicos, reconhecidos por seus pares como referências no campo da arte. Já o *mercado secundário* é um espaço de circulação para artistas e obras que estão em processo de divulgação, julgamento e reconhecimento – ainda não foram absorvidos ou legitimados pelos atores do *mercado primário* –, mas também, é o lugar para aqueles que foram recusados pelo *mercado primário*, por inúmeras razões (FLECK, 2014).

Assim como o sistema da arte em regime de consumo, o sistema da arte em regime de comunicação deve sua configuração à arte sobre a qual diz respeito e ao contexto socioeconômico no qual está inserido. Os movimentos artísticos da primeira metade do século XX – embora mantivessem, em maioria, o uso de linguagens tradicionais, como a pintura e a escultura –, foram cruciais para o estabelecimento de um pensamento crítico sobre a expansão de possibilidades dentro das produções, como o uso de materiais alternativos, a mescla de linguagens e a superação das limitações dos suportes tradicionais. Esse espírito contestador e de experimentação – unido aos sentimentos suscitados por duas guerras mundiais e à

transferência de centro artístico da Europa para os Estados Unidos –, possibilitou que na década de 1960 surgissem movimentos como *arte minimalista*, *arte conceitual* e *arte performática*, que tinham como notável característica seu caráter não-vendível.

Essas obras que se destinavam, prioritariamente, ao consumo simbólico lançaram novos desafios ao sistema que gerenciava sua circulação. Embora a segunda metade do século XIX e o início do século XX tivessem presenciado o surgimento e a popularização das exposições públicas, destinadas ao consumo simbólico, foi com os movimentos da década de 1960 que se presenciou a criação de obras voltadas, especificamente, para o pensamento artístico e para o consumo simbólico. Deve-se lembrar que as configurações dos sistemas da arte – como agem, o que objetivam e quem englobam – vêm em resposta ao caráter das produções e aos paradigmas das sociedades correspondentes. O sistema deve dar conta das diretrizes e propostas das obras. Quando isso já não acontece, presencia-se a renovação do regime, como no caso da passagem do sistema de consumo para o sistema de comunicação.

Além do caráter formal das obras, o sistema da arte atual deve dar conta de compreender os movimentos sociais e econômicos realizados pela sociedade e a relação que a arte tem com ambos. Vive-se o tempo do capital financeiro, com sua abrangência global e seu caráter de movimentação, em grande medida, abstrato. O poder econômico – e, conseqüentemente, simbólico – está nas bolsas de valores, no setor bancário e imobiliário. Unindo o testemunho do *sistema de consumo* – que fez com que artistas fossem exponencialmente valorizados ao longo da segunda metade do século XX – à lógica financeira atual, tornam-se mais compreensíveis as lógicas com as quais o sistema da arte atual trabalha. A valorização de *obras classificadas* não é novidade, pois pode ser entendida como a continuação de uma tradição praticada há séculos, em que se mostra atrativo, e de menor risco, consumir produções já estabelecidas e legitimadas pelo sistema. Mas o que chama atenção na atualidade é a valorização rápida e exponencial de artistas contemporâneos, muitas vezes, jovens. Esse é um fenômeno unicamente contemporâneo em que o artista passa a circular na mídia e nas publicações especializadas em economia. Setor financeiro e sistema da arte se interseccionam e dependem um do outro. Grandes investidores do sistema financeiro passam a enxergar a arte como um bem passível de administração, visando a lucros vindos de apostas de risco, mas muitas vezes, lucros rápidos.

O fenômeno da supervalorização de produções contemporâneas se deve, em parte, à saturação das obras classificadas disponíveis para a venda (MOULIN, 2007). Colecionadores

e museus entendem a importância de configurarem em suas coleções, obras legitimadas e de relevância. Mas quando se trata de períodos passados, trabalha-se com o fato de haver uma oferta escassa. Ao mesmo tempo, mantém-se a crença de que a arte é um bem que atribui distinção social a quem a possui e a procura é, então, crescente. “O dinheiro em si não faz grande diferença nos escalões mais altos do mundo artístico – todo mundo tem. O que impressiona é possuir uma obra rara e muito recomendada” (THOMPSON, 2012, p. 27). Mas e como possuir tais bens se há uma alta demanda e uma oferta de obras classificadas e modernas quase inexistente? Passa-se a investir em arte contemporânea.

Entretanto, diferentemente das produções já canonizadas, investir em arte contemporânea torna-se de alto risco. Trabalha-se com fatores como a instabilidade a médio e longo prazo dos valores artísticos, é dizer, não se sabe se essas obras, atualmente valorizadas, resistirão ao julgamento do tempo. E seu valor financeiro dependerá, além do seu valor artístico, de fatores externos como taxa de rendimento de ações, da valorização do artista dentro do mercado, da conjuntura econômica geral (MOULIN, 2007). Além disso, muitos dos critérios que eram utilizados para estabelecer os valores para as obras do passado, já não servem para as produções contemporâneas. Questões como *singularidade*, *unicidade* e *efeito original* de raridade já não são critérios exigidos para a produção atual, que trabalha, muitas vezes, com obras perecíveis, em série, que têm seu valor no conceito e não na sua materialidade e outras. Moulin (2007) explica:

um quadro de mestre, enquanto tal não substituível por outro, pode oferecer, enquanto fonte de prestígio ou valor refúgio, usos idênticos. A unicidade da obra impõe uma situação de monopólio, mas as motivações complexas dos compradores eventuais (que não compram sempre a obra única, mas o símbolo social ou o investimento sólido) reintroduzem no âmbito do monopólio elementos concorrenciais. (MOULIN, 2007, p. 14).

Se critérios como *singularidade*, *originalidade* e *estabilidade do valor* não podem ser aplicados às produções contemporâneas, como se estabelecem os valores? Como mencionado anteriormente, muitas das ações e movimentos praticados pelo sistema e mercado da arte foram adotados, ou copiados, do sistema financeiro. A ideia de marca é uma das apropriações. No sistema da arte, fazer de um artista – de um museu, coleção ou galeria – uma marca, é uma das formas de garantir certa estabilidade a longo prazo. Inclusive, termos do setor financeiro foram adotados pelo sistema da arte a fim de dar conta das novas práticas e valores.

Utiliza-se *branding* para designar a construção e gestão de uma marca de confiança que agregará distinção e valor a um produto ou serviço (THOMPSON, 2012, p. 21), seja um

artista ou instituição. Essas são as políticas por trás do MoMA e da Tate Modern⁴⁰, que enquanto marcas, oferecem aos visitantes mais que exposições: experiências educativas, jogos, espaços de lazer, didáticos e gastronômicos. A publicidade se baseia em uma “vivência cultural completa” (FLECK, 2014, p. 31), onde consumo simbólico da arte e consumo de bens de serviço se relacionam. Trabalha-se, também, com a ideia de *brand equity* – quanto os compradores se dispõem a pagar por um produto de marca em vez de um produto genérico –, em especial, aplicada aos artistas que configuram marcas, mostrando que em muitas das vezes, a qualidade artística da obra fica em segundo plano, atrás do nome do artista e do que ele representa para o campo artístico. “Quando se torna uma marca, cada artista estabelece um papel na cultura popular, que se traduz em preços altos nas galerias e leilões” (THOMPSON, 2012, p. 107).

Tem-se a percepção que no sistema da arte contemporânea, o valor da obra está mais atrelado a fatores externos do que a questões formais da obra. Um dos aspectos que influencia diretamente é seu histórico. Esse histórico se refere tanto à lista de compradores efetivos – pessoas físicas e instituições – que tiveram tal obra em sua coleção, quanto às instituições e colecionadores que demonstraram interesse por ela. Se o MoMA ou o proeminente colecionador de arte contemporânea Charles Saatchi perguntaram sobre a obra ou fizeram contato com os responsáveis, presume-se que ela possua valor artístico. Quando um artista passa a figurar na coleção de um museu de referência, automaticamente, todas as suas obras são valorizadas, em diferentes medidas. O processo que chamamos de *legitimação* se constrói a partir de juízos de valor, principalmente, dos atores culturais – como especialistas, curadores, historiadores, teóricos e outros. O que acontece é que o valor artístico da obra, reconhecido pelos atores culturais, acaba por refletir no preço de venda. Há um processo cíclico: atores culturais legitimam o valor artístico que, por sua vez, gera o preço que, então, ratifica o valor cultural atribuído por especialistas e facilita a circulação na esfera cultural (MOULIN, 2007). A validação da obra de arte contemporânea não depende exclusivamente de sua autenticidade – como nas obras classificadas –, mas da sua autenticidade enquanto arte com valor, do reconhecimento social do seu autor. Para Thompson (2012):

não existe uma correlação direta entre a classificação dos artistas e os preços alcançados por suas obras. Uma grande obra de um artista contemporâneo pode valer seis vezes mais que uma obra comum do mesmo artista. Um quadro que

⁴⁰MoMA – *The Museum of Modern Art*, Nova Iorque – e Tate Modern – complexo de quatro galerias de arte moderna e contemporânea em Londres – são dois dos principais museus de arte moderna e contemporânea da atualidade.

pertenceu a alguma celebridade ou que provém de um museu importante pode valer bem mais que outro sem esse histórico. (THOMPSON, 2012, p. 84).

Em última análise, o preço depende da “moda, influência dos valores estéticos contemporâneos, progresso da pesquisa erudita e dos interesses do mercado” (MOULIN, 2007, p. 17-18). Nessa rede, na qual se constitui o sistema da arte contemporânea, os atores, culturais e econômicos, exercem funções fundamentais para manter o circuito em funcionamento. Os artistas são classificados conforme a sua relevância e as ligações que possuem com os outros atores. Em uma análise realizada por Thompson (2012), estima-se que, anualmente, cidades centro para a arte como Londres e Nova Iorque reúnam, somadas, cerca de 80 mil artistas legitimados ou em busca de inserção. Desses, apenas 0,093% serão *artistas superestrelas* – aqueles representados pelas melhores galerias, inseridos no circuito mundial de arte, comumente reconhecidos como marca e com obras que estão nos sete dígitos – e 56,25% jamais terão um representante oficial ou figurarão em publicações especializadas e exposições relevantes: a grande maioria desistirá da carreira em alguns anos. Entre esses dois extremos estão os *artistas estabelecidos* – que possuem reconhecimento do sistema e representação, frequentam exposições de relevância, alcançando os seis dígitos –, *artistas mainstream* – que possuem representantes, fazem algumas exposições, mas ainda em busca de reconhecimento por parte do sistema – e aqueles que estão inseridos em galerias comerciais, sem reconhecimento do sistema oficial, mas que vendem seus trabalhos.

Sabe-se que a posição alcançada por esses artistas depende da qualidade e relevância de suas obras, mas também, da recepção do sistema da arte. É dizer, para que se estabeleçam dentro da grande rede, é necessário que outros atores os reconheçam como parte do circuito. A “descoberta” ou a validação de um artista pode partir de diferentes atores, mas será necessário que boa parte da rede aceite o juízo de valor para que a inserção seja, de fato, realizada. Essa dependência é um traço distintivo do sistema atual. Deve-se lembrar que apenas com o enfraquecimento das academias – que, enquanto instituições, legitimavam os artistas – é que surgiu a necessidade de que se estabelecessem outros atores para a formação de juízos. Atores culturais, como os *críticos*, foram fortalecidos nesse processo e se tornaram cruciais a partir de 1890 (FLECK, 2014). Se as exposições eram, então, públicas, e a academia já não era unanimidade em seu julgamento, necessitava-se de atores que fomentassem o pensamento crítico sobre as produções e práticas de seus tempos, principalmente, em mídias como jornais. Além de emitir seu julgamento sobre as obras, “o crítico de vanguarda está lá para cimentar grupos, para teorizar seus conflitos, para lutar

contra os conservadores e para convencer o público” (CAUQUELIN, 2005, p. 44). Charles Baudelaire é um exemplo máximo da prática da crítica no seu início.

No mesmo período da valorização da crítica, surge a figura do *marchand*. Diferentemente dos períodos anteriores, as obras não eram mais produzidas sob encomenda ou com um comprador específico em vista. Tampouco a academia era o único possível destino expositivo da obra. O marchand surge como um facilitador, um mediador entre o artista e potenciais compradores. Muitas vezes, era ele um homem de prestígio social e com acesso a círculos restritos da sociedade, facilitando, em muito, o contato com quem poderia pagar pelas obras. Esses critérios, pelo menos em parte, mantêm-se na atualidade. Para que um marchand tenha uma carreira sólida e, com isso, gere e potencialize a carreira de artistas, ele precisa ser reconhecido como possuidor de um juízo de valor certo e inteligente. Lê-se por inteligente, um marchand que quando procurado por um colecionador a procura de um bom investimento, saiba indicar artistas que terão suas obras valorizadas. Mas, como visto anteriormente, o preço de uma obra depende de diversas e complexas questões. Um marchand que terá destaque será aquele que foi mais assertivo em suas apostas e negociações. Thompson (2012) elenca como traços comuns aos marchands contemporâneos de sucesso: “grande capital operacional, às vezes bons contatos, discernimento para escolher artistas vendáveis, abordagem agressiva com os colecionadores, esperteza em promover a marca” (THOMPSON, 2012, p. 44).

Os *marchands de marca* tem forte poder de legitimação sobre novos artistas e, comumente, utilizam o que ganham com os artistas de marca para apostar em novas carreiras. Uma das estratégias é colocar o novo artista em exposições proeminentes, ao lado de artistas já reconhecidos, ou também, de oferecerem a colecionadores de marca, suas obras. Eles sabem que apenas o fato de dividirem um mesmo espaço com uma grande obra ou de figurarem em uma coleção de prestígio, já é suficiente para que haja certa valorização do novo artista. Moulin (2007) considera que temos, na história da arte, apenas um grande marchand por geração, sendo eles: Henry Joseph Duveen (Inglaterra, 1854-1919); Ambroise Vollard (França, 1866-1939); Leo Castelli (Itália/ Estados Unidos, 1907-1999); Larry Gagosian (Estados Unidos, 1945-). Há, também, os *marchands mainstream* (THOMPSON, 2012) que se ocupam de todo o resto do sistema, representando desde artistas estabelecidos até os novos.

Outro fenômeno popularizado no século XIX, com o esmaecimento das academias, é o das *galerias*. Elas surgiram graças ao mesmo contexto que formou o marchand, como intermediárias entre artistas e compradores. Com o objetivo de venda, as galerias serviam para oferecer em um espaço exclusivo e aberto para visita e consulta, obras realizadas por artistas pelos quais o galerista tinha interesse. Embora, inicialmente, de forte caráter econômico, as galerias possuem, hoje, forte papel na consolidação de modas e de juízos de valor. As *galerias de marca* – formadas por uma rede de filiais espalhadas por diversos países e que representam apenas artistas de marca – vão além da venda de obras. Como observa Moulin (2007), elas são responsáveis pelo:

balizamento do território artístico e fixação de tendências dominantes. Fabricam a demanda, combinando técnicas de promoção comercial com técnicas da difusão cultural. [...]Mobilizados em torno da galeria líder, todos os atores, econômicos e culturais, agem rapidamente e de comum acordo para que os artistas sejam inseridos em todos os lugares necessários, nas grandes revistas, museus, coleções, grandes manifestações culturais internacionais. (MOULIN, 2007, p. 28).

Com grandes equipes de marketing, além de promover os artistas que representam, elas interferem na esfera cultural para garantir a circulação, divulgação e valorização desses artistas e, como consequência, a valorização do preço. Embora as galerias de marca sejam reconhecidas pelas obras de valor artístico e econômico que oferecem, diz-se que grandes obras nem sequer chegam a ser expostas nos espaços abertos dessas galerias (THOMPSON, 2012). Muitas já estão destinadas a colecionadores e compradores específicos mesmo antes de serem finalizadas pelos artistas. Galeristas de referência, com frequência, estabelecem relações próximas com compradores frequentes ou potenciais, servindo como consultores para suas coleções. Gagosian, o mais proeminente galerista da atualidade, cria, muitas vezes, a demanda. Ele liga para colecionadores de determinados artistas ou para investidores e oferece obras como necessárias para suas coleções ou como promessas de ótimos investimentos. Tamanho é o seu prestígio, que em muitas das vezes, a compra é efetuada por telefone, sem mesmo haver contato do comprador com a obra (THOMPSON, 2012).

Nas esferas inferiores estão as *galerias mainstream* – que fazem parte do sistema da arte oficial e representam artistas estabelecidos, mas que não chegam a ser uma marca –; as *galerias comerciais* – que não fazem parte do sistema e estão destinadas para a venda de obras, muitas vezes, independente do valor artístico, mas que apresentam saída –; e as *vanity galleries* – espaços privados destinados ao aluguel de salas, onde o artista paga para expor, sem que haja julgamentos de atores especializados sobre o valor artístico de suas obras. Embora a maioria das galerias tenha como objetivo a venda, também existem as destinadas

unicamente para exposições e aquelas que dividem seu espaço, possuindo salas para exposição e outras para venda. A relevância de uma galeria depende, em grande parte, do nome e das relações do galerista chefe. Ela precisa de *consenso* – ser reconhecida pelos pares como referência –, *internacionalização* – possuir relações com outras galerias ao redor do mundo – e *informação* – contar com dados sobre o que está sendo apreciado e consumido, quem são os artistas, colecionadores e atores culturais com quem precisa manter relações (CAUQUELIN, 2005).

Outra maneira de comercializar obras de arte na atualidade é através de leilões. Como grandes espetáculos em que se observa a representação das regras do jogo da arte, os leilões são realizados com o intuito de oferecer lotes – agrupamento de obras – para o público interessado durante eventos de venda pública. A partir de valores estabelecidos, lances são dados pelos interessados até que o maior lance leve a obra. Os leilões são realizados pelas *casas de vendas* – empresas especializadas em comercializar obras –, que, diferentemente das galerias, a maioria das obras oferecidas advém do mercado secundário, é dizer, de antigos donos que querem vender suas obras. Hoje, o mercado de leilões de arte é um duopólio, formado pela Christie’s – escritórios em 46 países – e pela Sotheby’s – escritórios em 40 países –, ambas, unidas, representam 80% do mercado de vendas em leilão (MOULIN, 2007) e possuem políticas comuns em matéria de tarifação para concorrência justa.

Para que as vendas aconteçam, as casas de venda precisam atrair *comitentes* – pessoas interessada em vender suas obras – e *licitantes* – potenciais compradores dessas obras. Tanto os vendedores, quanto os compradores são selecionados segundo critérios de confiabilidade e relevância no mercado. Antes dos grandes eventos, as casas de venda realizam campanhas de marketing, que incluem exposições das obras que irão para venda, realizações de festas e jantares para comitentes e potenciais licitantes, convites para visitas particulares ao acervo e, até, turnês das obras. Nessas viagens, as obras são levadas até as casas de colecionadores, e/ou potenciais compradores, para que eles tenham a experiência de observar a obra no local onde ficará depois da compra, criando, de imediato, a demanda.

Além da realização do leilão, a casas de venda “embala e transporta a peça, pesquisa a autenticidade e a proveniência, cataloga, fotografa, expõe e verifica o crédito de potenciais licitantes. Depois do pregão, recebe o pagamento e providencia a entrega” (THOMPSON, 2012, p. 151). Por esses serviços, ela cobra do comitente uma *comissão* e do arrematador da obra, um *prêmio*. Apesar de haver porcentagens médias praticadas – tanto para a comissão

quanto para o prêmio –, todos os valores são negociáveis. Quanto maior o valor artístico da obra do comitente e quanto maior o prestígio do licitante, maior será o desconto. Entende-se que a obra aumentará, automaticamente, o valor de todas as outras obras oferecidas no leilão e que o prestígio do licitante agregará valor à casa de leilão e ao futuro da obra – muitas delas voltarão a ser oferecidas em leilão da mesma casa em alguns anos.

Para além das galerias e das casas de leilão, as *feiras internacionais de arte* são eventos de caráter duplo. Embora tenham sido pensadas com o objetivo de comercializar arte, muitas possuem, hoje, um caráter de divulgação e circulação cultural. A primeira feira internacional, Kunstmarkt Köln – em Colônia, Alemanha, 1967 –, foi criada com o objetivo de “democratizar” o acesso a ambientes de venda de arte, é dizer, as feiras surgiram em reação ao crescente e notório caráter elitista das galerias de arte (FLECK, 2014). A reconhecida e ainda popular Art Basel surgiu em 1972, pelas mesmas razões. Na atualidade, estima-se que existam em torno de 20 feiras internacionais de arte⁴¹, distribuídas em todo o globo, que tem suas edições anualmente, ou a cada dois anos. Em geral, elas ocupam espaços de prestígio nas cidades e reúnem diversos representantes de galerias, de todos os níveis, em estandes, expondo o que acreditam estar em maior acordo com o perfil de cada feira. Atualmente, enxerga-se esses espaços como ótimas vitrines para artistas emergentes, que ao serem postos lado a lado com artistas estabelecidos, ganham visibilidade e valor. Também são os locais em que museus, marchands, críticos e curadores vão para saber o que está sendo produzido pelo mundo – e quanto está custando em diferentes representantes.

Até aqui, tratou-se dos atores e instituições dedicadas à circulação das obras, mas, especialmente, à comercialização delas. Do ponto de vista do circuito cultural, existem diversos atores especializados na circulação sem fins comerciais. A figura do *crítico* – anteriormente abordada – se mantém de crucial importância, em específico, no que concerne à formação de opinião. Através da mídia e de publicações especializadas, tem-se apostado nessa figura, e em sua produção discursiva, para alcançar diferentes públicos em busca de profundidades distintas sobre os temas abordados na arte. Com frequência, a figura do crítico e a do *curador*⁴² se fundem em uma só pessoa, que acaba por alinhar a teorização com a aplicação de estratégias na formulação de exposições e eventos.

⁴¹Algumas das cidades ou regiões das feiras internacionais de arte atualmente ativas: Miami, Basileia, Londres, Paris, Singapura, Dubai, América Latina, Oriente Médio, Sudeste Asiático.

⁴²A figura do curador é abordada com maior profundidade no capítulo 3 desta pesquisa.

Ao contrário das galerias e casas de vendas que tem como principal objetivo a comercialização das obras, instituições como os *museus*, assumem o papel de fomentadores do consumo simbólico e da circulação culturais das obras. Os museus de referência são os grandes legitimadores da arte, principalmente, por reunirem em seu espaço equipes especializadas em diferentes trabalhos. Equipes de curadoria, conservação, restauração, análise de autenticidade, de marketing, equipes de historiadores e teóricos. Evidentemente, nem todo museu conta com toda essa relação de colaboradores, mas, boa parte deles, possui parcerias de trabalho com esses atores para que a sua instituição seja reconhecida como relevante. Ainda que não objetivem a comercialização da obra – como já mencionado –, obras que são expostas em museus, ou adquiridas por eles para comporem seus acervos, são automaticamente valorizadas, graças ao selo de confiança que essas instituições imprimem. Cauquelin (2005) observa:

por suas aquisições, pela apresentação das obras, talvez mais ainda pela organização de grandes exposições, os responsáveis pelos museus conferem uma visibilidade ampliada aos novos interesses intelectuais e, fazendo isso, aos novos interesses de mercado. (CAUQUELIN, 2005, p. 21).

As *bienais de arte* e a *Documenta* representam os principais espaços destinados para arte contemporânea com fins de circulação cultural. São mais que exposições, são lugares propícios para a socialização dos diversos atores que compõem o sistema, em especial, dos artistas de diferentes partes do mundo. Troca-se muita informação, fazem-se muitos contatos e grandes parcerias são seladas nesses ambientes. A Documenta é um evento realizado a cada cinco anos em Kassel, Alemanha, desde 1955 e nasceu como forma de reação à perseguição nazista, que considerava a arte moderna, degenerada. Por esse fator, a Documenta, desde então, se propõe a oferecer um espaço de experimentação e de liberdade, expondo arte contemporânea em suas mais diversas linguagens, temáticas, suportes e propostas. Já as bienais, têm lugar em diferentes regiões do globo e são realizadas, sempre que possível, a cada dois anos. A primeira delas, a Bienal de Veneza, realizada primeiramente em 1895, é, ainda hoje, a maior referência no que tange à legitimação de artistas. Expor na Bienal de Veneza é ser oficialmente – e de forma gloriosa – assumido como pertencente ao sistema da arte contemporânea. Assim como a Documenta, as bienais oferecem espaços de troca e se propõem a apresentarem tudo que há de vanguarda na arte. Elas reúnem público que vai de 200 mil a 1 milhão de visitantes, e em cinco décadas passaram de 10 bienais para 200. Ambas, bienais⁴³ e Documenta, “participam da elaboração de um quadro-de-honra dos valores

⁴³As bienais são mais profundamente abordadas no capítulo 3 desta pesquisa.

estéticos e constituem as etapas obrigatórias de uma carreira artística do duplo ponto de vista da reputação do autor e do preço das obras” (MOULIN, 2007, p. 30).

Abordados os principais atores que formam o sistema da arte contemporânea, efetivos nas esferas econômica e cultural, deve-se, ainda, lembrar que suas funções e seus papéis dentro do sistema não são restritos e, tampouco, únicos. Como explica Cauquelin (2005):

os papéis não são individuais: um conservador de museu que exhibe arte contemporânea pode também escrever (prefácio de catálogos), pode garantir o papel de curador de exposição, pode ainda ser o gestor – trocar ou comprar obras e fazer subir as cotações, como qualquer bom especulador, de forma a se posicionar no mercado internacional. O crítico, por sua vez, pode muito bem não escrever, mas servir de introdutor de obras escolhidas por ele a galerias ou colecionadores de sua rede. Pode também ser curador de exposição ou desempenhar o papel de expert em um museu de arte contemporânea. (CAUQUELIN, 2005, p. 72).

Neste ponto da discussão, torna-se possível a compreensão da complexidade que envolve a arte contemporânea. Ainda que as obras possuam em sua constituição – material e/ou conceitual – características que as diferenciem, em grande parte, das demais produções – atuais ou passadas – é na sua dependência com o sistema que vemos um dos maiores diferenciadores. Como mencionado, embora em outros períodos também encontremos sistemas da arte, é na configuração do sistema atual que se situam muitos dos elementos que criam os ambientes e contextos propícios para que as produções sejam como são.

Realizadas, neste capítulo, as explanações necessárias sobre questões importantes para a arte contemporânea – como definição de arte, status do artista, configuração do sistema –, é possível avançar um passo mais. Sabendo-se que o sistema se constitui como uma rede formada por diversos atores – responsáveis pela circulação da arte e da informação, e pela manutenção dos mecanismos – e que eles respondem pelo que chamamos de “diretrizes do sistema” – formando com as suas ações e políticas, os caminhos da arte –, a que se devem determinadas exclusões e inclusões? Em específico, o que motivou a atual inserção de artistas periféricos, que anteriormente tinham seu acesso negado, no sistema da arte contemporânea? É esse um processo progressivo, em consonância com as transformações sociais? Ou se deve a outros interesses por parte desses atores formadores do sistema?

Para se levantar possíveis causas ou para compreender como esse processo se dá, é necessário explanar as relações entre periferia e centro dentro do campo da arte, e, ainda mais, apropriar-se de históricos de relações semelhantes advindos de processos sociais mais abrangentes. Afinal, como mencionado, a arte responde, em grande medida, aos paradigmas, às crenças e às problemáticas de sua época. O próximo capítulo tem o objetivo de analisar

como se constroem as relações entre centro e periferia dentro da arte, e quais as consequências dessas relações no julgamento e inserção de artistas e obras nesse sistema.

3 O OUTRO A PARTIR DO EU: IDENTIDADE, DIFERENÇA E EXOTIZAÇÃO

Como visto, o capítulo anterior desta dissertação foi dedicado à apresentação, análise e discussão de algumas das questões centrais do campo das artes visuais, passando pela problemática da tentativa em estabelecer uma definição única e final do que é arte; passando pelas modificações ocorridas acerca do status social do artista ao longo do tempo e em diferentes contextos socioculturais; e pela definição e explanação dos papéis dos diversos atores que formam e mantêm o sistema da arte. Essas questões, unidas às demais – discutidas no capítulo 2 –, resultaram em um escopo fundamental para que fosse possível compreender a complexidade que envolve o campo da arte contemporânea: sua definição, o sistema que a mantém e ao qual ela pertence, e as problemáticas e questionamentos que suscita.

Como visto no subcapítulo 2.3, o que se entende e nomeia como sistema da arte, atribuindo a ele discursos e ações – como se se tratasse de um organismo dotado de consciência –, é, na realidade, uma instituição abstrata formada por atores econômicos e culturais, dividida em hierarquias e com atuações regionais, nacionais e globais. Ao se abrir e salientar o fato de que são os atores que legitimam, incluem ou excluem produções e artistas, e que ditam as regras e as práticas do sistema, torna-se mais evidente a relação entre o que é exposto, disseminado e valorizado através da validação do sistema, e o que os atores pertencentes a ele avaliam como relevante – segundo seus critérios – para que faça parte desse sistema.

Quando observadas as publicações, os eventos e ambientes especializados nos quais são expostas as escolhas e diretrizes do sistema da arte – como no caso de exposições e feiras de arte, bienais, leilões, galerias, publicações científicas, artigos de opinião, e outros –, observa-se, na atualidade, diversas modificações em comparação com períodos anteriores, em especial, no que concerne à inserção de artistas provenientes de regiões que não são reconhecidas como centros artísticos tradicionais. Dentre essas modificações, nota-se um movimento do sistema em direção a regiões e mercados antes excluídos dos circuitos de exposição e venda de arte (FLECK, 2014). A que se deve esse movimento atual?

São muitas as possíveis causas, tornando o empreendimento da busca por uma resposta única e definitiva, irreal. Afinal, como mencionado, o sistema é formado por um conjunto imenso de atores que possuem diferentes motivações, interpretações e influência sobre o sistema e suas políticas. Alocá-los em um grupo sob a ideia de homogeneidade e

inferir que todos trabalham pelo mesmo objetivo – e têm consciência sobre todos os processos dos quais fazem parte – é praticar o mesmo tipo de ação aqui criticada: de apagamento da individualidade e estigmatização de grupos segundo um modelo fictício baseado em pequenas amostras. A homogeneização com a qual se olha para os atores é um problema que pode tocar dos produtores ao público – como observa Canclini (1989):

A noção de público é perigosa se a tomamos como um conjunto homogêneo e de comportamentos constantes. O que se denomina público em rigor é uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferente para se relacionar com os bens oferecidos no mercado. (CANCLINI, 1989, p. 142, tradução nossa⁴⁴).

Salientada essa observação – de que nem todos os atores envolvidos trabalham e concordam com as práticas que aqui receberão destaque –, pode-se se ater à motivação aqui destacada como uma das possíveis causas para o processo de modificação referente ao novo modelo de inserção: a exotização do artista periférico.

Exotização e periférico são termos comumente empregados em diferentes campos e podem possuir sentidos distintos quando associados a pautas variadas. Sendo assim, torna-se necessário explicar e justificar sob quais circunstâncias e segundo quais óticas os termos são aqui entendidos e utilizados. As definições são a base para que relações mais amplas sejam estabelecidas entre *exótico*, *periférico* e *arte* – justificando como os dois primeiros, estreitamente relacionados aos campos da sociologia e da antropologia, podem ter suas definições e problemáticas aplicadas ao campo da arte, gerando novos sentidos. Antes de se dedicar à explanação dos termos, algumas considerações devem ser feitas a respeito dos contextos nos quais ambos emergem e através dos quais constroem os sentidos aqui utilizados.

Como destacado no capítulo 2 desta dissertação, sabe-se que o campo artístico é, com frequência, associado ao conceito de *autonomia dos campos* (BOURDIEU, 1987), em que “cada campo cultural é governado por suas próprias leis. O que o artista faz é condicionado não pela estrutura global da sociedade, mas pelo sistema de relações estabelecido pelos agentes ligados à produção e circulação das obras” (CANCLINI, 1989, p. 36, tradução

⁴⁴Do original: “la noción de público es peligrosa si la tomamos como un conjunto homogéneo y de comportamientos constantes. Lo que se denomina público en rigor es una suma de sectores que pertenecen a estratos económicos y educativos diversos, con hábitos de consumo cultural y disponibilidad diferentes para relacionarse con los bienes ofrecidos en el mercado”.

nossa⁴⁵). Embora o sistema da arte tenha suas regras e políticas internas, é indispensável considerar que sua autonomia é, em especial na atualidade, parcial. Afinal, trata-se de um sistema responsável por um produto destinado para o consumo – simbólico e/ou econômico – e altamente dependente dos cenários sociais e econômicos nos quais está inserido. Entender um campo como completamente autônomo é, assim como a ideia de *autonomia da arte* (DANTO, 2015b), uma herança do pensamento hegemônico e se torna uma atitude problemática quando aplicada às regiões periféricas e historicamente excluídas da tradição artística. A autonomia do campo reforça a necessidade de especialização dos atores, que se convertem em autoridades expertas de suas áreas e, por sua vez, “esta especialização acentua a distância entre a cultura profissional e a do público” (CANCLINI, 1989, p. 33, tradução nossa⁴⁶).

Não se trata de desautorizar ou reduzir o papel do especialista dentro do campo, mas sim, de dedicar atenção ao espaço e à estrutura disponibilizada para que esses postos de legitimação e de emissão de discursos sejam passíveis de serem ocupados por indivíduos de diversos grupos sociais e provenientes de regiões com os mais variados contextos socioculturais. O que aqui se trata como a decolonização do discurso, do pensamento, da epistemologia e das práticas culturais, vem em resposta ao afastamento histórico desses indivíduos dos espaços em que decisões são tomadas sobre os rumos dos campos do saber (QUIJANO, 2005). Tendo-se conhecimento sobre a importância dos atores que constituem o sistema da arte nas decisões acerca de políticas e ações, faz-se necessário questionar a que grupos pertencem em sua maioria, e se suas escolhas dialogam com práticas que buscam a democratização do acesso dos atores periféricos a esse sistema. Para Canclini (1989):

o mundo artístico continua a ter um relacionamento interdependente com a sociedade, como se vê quando a modificação de convenções artísticas repercute na organização social. Alterar as regras da arte não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com as quais os membros do mundo artístico estão acostumados a se relacionar, e também os costumes e crenças dos destinatários. (CANCLINI, 1989, p. 39, tradução nossa⁴⁷).

O que Canclini (1989) pontua como distância entre cultura profissional e cultura do público remete à diferenciação entre cultura erudita e cultura popular (BHABHA, 2010).

⁴⁵Do original: “cada campo cultural se halla regido por leyes propias. Lo que el artista hace está condicionado, más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras”.

⁴⁶Do original: “esta especialización acentúa la distancia entre la cultura profesional y la del público”.

⁴⁷Do original: “el mundo artístico sigue teniendo una relación interdependiente con la sociedad, como se ve cuando la modificación de las convenciones artísticas repercute en la organización social. Cambiar las reglas del arte no es sólo un problema estético: cuestiona las estructuras con que los miembros del mundo artístico están habituados a relacionarse, y también las costumbres y creencias de los receptores”.

Vastamente utilizada nas sociedades com histórico colonial, essa diferenciação parte de argumentos relacionados à complexidade das produções, defendendo que a erudição que tem sua formação a partir da instrução formal – visando à obtenção de conhecimentos já validados por regras e disseminados segundo métodos –, tem valor maior que os conhecimentos passados pela oralidade e de outros métodos não formais – denominados como populares.

O *popular* guarda um histórico de definições e embora seja, na atualidade, comumente utilizado para se referir a o que é amplamente difundido, sua histórica aplicação na análise de produções e na avaliação de conhecimentos, está mais próxima dos usos desfavoráveis – que entendem como populares tipos inferiores de obras ou obras que “deliberadamente se propõe[m] a conquistar aprovação” (WILLIAMS, 2007, p. 319). Indo contra esse histórico de uso com sentido pejorativo, muitos grupos reivindicam o termo e o ressignificam, nomeando como *popular* a “cultura realmente feita pelo povo para si próprio” (WILLIAMS, 2007, p. 319).

O que o uso de *erudito* e *popular* aplicado a uma avaliação da complexidade de produções encobre é a estratificação que gera ao ser empregado, especialmente, em relação a sociedades com históricos coloniais. Esse uso deve, antes de mais nada, suscitar o mesmo questionamento feito por Bhabha (2010) sobre a utilização de narrativas hegemônicas como fontes epistemológicas únicas em sociedades periféricas: não seria a frequente utilização desses termos um “estratagema da elite ocidental culturalmente privilegiada para produzir um discurso do Outro que reforça sua própria equação conhecimento-poder?” (BHABHA, 2010, p. 45). O *Outro* – utilizado por Bhabha – é todo aquele que é externo ao grupo hegemônico e que é assim reconhecido a partir de suas práticas culturais, traços fenotípicos ou pertencimento a um espaço geopolítico⁴⁸ determinado. E será esse Outro, o sujeito periférico passível de sofrer o processo de exotização.

Mais do que as definições isoladas dos termos, o que deve ser analisado para fins da discussão aqui proposta, é como a construção e a utilização dessas diferenciações servem a interesses que têm em vista a manutenção de segregações entre populações – que ao serem definidas como produtoras ou consumidoras de determinados tipos de cultura e conhecimento, são marcadas e estigmatizadas segundo o que se entende por mais desenvolvido ou menos desenvolvido, mais moderno ou mais arcaico, mais científico ou mais empírico. Não é

⁴⁸A definição de Outro, seus usos e relações com os temas discutidos nesta pesquisa serão devidamente abordados no subcapítulo 3.2 deste capítulo.

gratuita a comum aplicação desses termos por sociedades centrais em relação às práticas e conhecimentos construídos por sociedades periféricas. Essas relações têm forte influência no campo da arte e sua aplicação acaba sendo usada como método para restringir o acesso de produções e artistas ao sistema – sob o argumento da existência ou não de determinados critérios empregados na criação de produtos⁴⁹.

Alocar *popular* como termo oposto a *erudito* reforça a ideia de que a produção realizada por determinadas parcelas da população não depende ou não faz uso das estratégias e habilidades que definem os processos eruditos – produções periféricas são comumente definidas como artesanato, folclore, conhecimento empírico ou proveniente de senso comum. O mesmo acontece aos termos quando acompanhados de gosto – o gosto popular é o da maioria e o gosto erudito é o de pequenas parcelas sociais que dispõem de mecanismos para obtê-lo/construí-lo.

A aplicação dessa diferenciação reforça a manutenção de esquemas em que se associam determinadas produções a determinados grupos, sem que se torne comum a prática de questionar por que não há acesso igualitário de diferentes grupos sociais a espaços, saberes e sistemas. Bhabha (2010) denomina essas ações que criam esquemas rígidos de definição das práticas de sociedades periféricas como “neoimperialistas” e salienta que tais ações políticas “têm uma profunda influência hegemônica sobre as ordens de informação do mundo ocidental, sua mídia popular e suas instituições e acadêmicos especializados” (BHABHA, 2010, p. 45). O uso de tais associações torna-se uma forma efetiva de manter estruturas segregacionistas, afastando sujeitos de postos de criação e de ampliação do discurso.

Da mesma ótica, parte a crítica direcionada ao emprego de *culto* em relação às produções artísticas, discursivas e epistemológicas. Considerada uma das palavras mais difíceis de serem definidas (EAGLETON, 2011; WILLIAMS, 2007), *cultura* seguiu caminhos de significação distintos de acordo com as línguas e seus usos. O denominador comum parece estar no que seria o início de seu emprego – *cultura* como o processo de cultivar, proteger, cuidar de algo (EAGLETON, 2011) – primeiramente em uma aplicação às práticas com a natureza, como a agricultura e a preocupação com o crescimento da lavoura;

⁴⁹Sabe-se que atualmente há um movimento que busca a reavaliação de produções antes excluídas do campo da arte sob o argumento de serem criadas a partir de motivações não artísticas – religiosas, míticas, narrativas e outras –, como discutido no subcapítulo 2.1. Trata-se, aqui, de demonstrar como o estabelecimento de diferenciações entre produções relacionadas a diferentes sociedades foi usado para manter obras e artistas de fora de circuitos oficiais. Esse é o caso, também já discutido, dos critérios que eram usados para definir se uma obra ia para um museu de arte ou um museu antropológico/etnográfico.

passando, posteriormente, a ser entendida como antônimo de natureza – o cultivo do espírito e das mentes que afasta o indivíduo do simples desenvolvimento natural. Mesmo em um afastamento da aplicação vinculada ao cultivo do campo e da natureza, o sentido de cuidado e proteção é, por vezes, estendido aos processos sociais contemporâneos em que “as verdades culturais — seja na arte superior ou nas tradições de um povo⁵⁰ — são por vezes sagradas, devendo ser protegidas e veneradas” (EAGLETON, 2011, p. 12).

Cultura e natureza sugerem, em sua suposta oposição, “uma dialética entre o artificial e o natural, aquilo que fazemos ao mundo e aquilo que o mundo nos faz” (EAGLETON, 2011, p. 13). Mais que antônimas e opostas, ambas significam um complemento que considera que a natureza entrega a matéria-prima que deve ser trabalhada, cultivada, até ser conferida sua forma humana complexa, dotada de práticas e saberes únicos, nascidos do intelecto.

Assim como no caso das problemáticas envolvidas no emprego de *popular* e *erudito* – como formas opostas para distinguir e tratar determinadas práticas de acordo com os mecanismos empregados e pautando-se nas sociedades que as praticam – *cultura* também passou a ser um termo problemático quando associado ao substantivo *civilização*, sendo ambos empregados a uma visão linear e evolutiva das sociedades e seus indivíduos. A partir do século XVIII, ambos os termos passaram a ser entendidos como um estágio dentro do processo geral de desenvolvimento de uma sociedade, em que partindo do primeiro estágio – bárbaro, selvagem, primitivo –, passava-se por processos de aprimoramento técnico, intelectual e social, chegando ao estágio mais desenvolvido – o estágio civilizado, cultivado. O que merece destaque é o fato de que na época o que se considerava como exemplo do ponto alto dos estágios de desenvolvimento era a sociedade europeia do século XVIII e com ela suas práticas, paradigmas, saberes e crenças (EAGLETON, 2011). Tudo que parecesse simplório em relação a isso era alocado em camadas inferiores na linha evolutiva de desenvolvimento, como se ainda ansiassem por processos que desencadeariam os próximos estágios. Quijano destaca:

o fato de que os europeus ocidentais imaginaram ser a culminação de uma trajetória civilizatória desde um estado de natureza, levou-os também a pensar-se como os modernos da humanidade e de sua história, isto é, como o novo e ao mesmo tempo o mais avançado da espécie. (QUIJANO, 2005, p. 122).

⁵⁰A própria oposição entre “arte superior” e “tradições do povo” empregada por Eagleton (2011) revela a normalização das distinções aqui discutidas.

Para os padrões do século XVIII, *culto* e *civilizado* era o indivíduo que correspondia em comportamento e intelecto ao padrão europeu, compreendendo e utilizando adequadamente a tecnologia, portando hábitos e possuindo habilidades tidas como inerentes aos indivíduos daquele tempo e contexto sociocultural. Embora pouco científico e consideravelmente tendencioso, a criação dessa linha evolutiva de desenvolvimento e os critérios adotados para diferenciar as sociedades não só criaram argumentos legitimadores para processos de colonização, exploração, genocídio e imposição cultural, como adentraram no imaginário coletivo das sociedades que eram vítimas desses processos. É comum, ainda na atualidade, o emprego de *culto* para distinguir um indivíduo que seja instruído, letrado, tenha gosto pelas artes e conhecimento sobre diferentes campos do saber. Essa delimitação é, em parte, resquício do sentido formado e disseminado no século XVIII – em que *culto* vem associado a práticas distintivas, pautadas nos padrões europeus.

Como mencionado, é relevante observar como esse pensamento serviu de justificativa para processos colonizadores ao redor do globo. Reforçando a ideia de que a Europa estava em um estágio de desenvolvimento superior em comparação com as outras sociedades, a ação de estabelecer colônias nessas regiões e ensinar seus saberes e práticas poderia ser visto como um ato de auxílio, uma espécie de ajuda na aceleração do processo natural de desenvolvimento dessas sociedades. O processo de colonização e sua reverberação nas categorias de diferenciação atuais serão adequadamente abordados no próximo subcapítulo desta dissertação, mas para fins imediatos, é importante observar como *culto* e *civilizado* foram vistos como sinônimos e empregados em categorias de diferenciação, estando a serviço de políticas externas.

Diferenciações como essas, quando reforçadas e amplamente difundidas no imaginário coletivo, criam e/ou mantêm a distância entre o eu e o Outro – o que pode resultar em processos como racismo, xenofobia e o ponto central desta pesquisa: a exotização. Esse Outro só passa a existir enquanto Outro, quando determinado e compreendido como diferente, distante em crenças, práticas e traços físicos daqueles semelhantes ao eu.

Para além dos significados e dos usos que condizem com esta pesquisa, vale destacar que *cultura*, em sua complexidade de significados e aplicações, passou a ser vista por diferentes óticas ao longo dos séculos que se seguiram. Foi com a antropologia moderna e o surgimento da etnografia, propriamente dita, que muito do que se compreende hoje como associado ou relativo à cultura passou a ser estudado e disseminado. Foi a partir das novas

perspectivas que esses campos possibilitaram, que *cultura* passou a ser empregada no plural, *culturas*, – como conjuntos de práticas ou modos de vida de grupos – e não no singular absoluto, *Cultura*, como estágio de desenvolvimento das sociedades, que compreendia como padrão apenas um modo de vida e um conjunto específico de crenças e práticas, excluindo todas as populações e regiões que não condissessem com o modelo.

Posteriormente, no decorrer da segunda metade do século XX, a afirmação da existência de culturas brasileira, cubana, marroquina e outras, passou a ser obsoleta quando questionada a ideia de homogeneidade nacional. A busca efetiva por uma identidade nacional foi comum em países que tiveram sua formação nacional nascida a partir de processos de independência em períodos mais recentes – em maioria, tratando-se de colônias europeias que careciam de identidades próprias para se afirmarem enquanto nações independentes e reconhecidas como tais. O conceito de *culturas transnacionais* (CAPUCHO, 2006) e de culturas de subgrupos se sobrepuseram a uma cultura que tentava englobar todo o território nacional e ignorava e homogeneizava as diferenças territoriais e populacionais. Pode-se falar, atualmente, de culturas nos mais variados níveis, dizendo respeito a grupos que se unem a partir de elementos linguísticos, práticas, hábitos, crenças e/ou gostos que possuem em comum – cultura do hip hop, cultura do yoga, cultura gastronômica, cultura do gibi, e segue.

Como anteriormente mencionado, *cultura* é dos termos de mais difícil definição e com um trajeto longo de significações diversas, pautadas em contextos e períodos distintos. Sendo, dessa forma, complicado e dispendioso tentar dar conta do todo de suas possibilidades de significação e uso. Williams (2007) salienta os três principais significados de *cultura*:

O substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do século XVIII o substantivo independente, que seja usado de modo geral ou específico, indicando um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral [...]; substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística. (WILLIAMS, 2007, p. 121).

Até este ponto, foram explanados, aqui, três termos principais – *popular*, *erudito* e *culto* –, bem como, as problemáticas que guardam em seus históricos de usos e suas relações com processos de subjugação sociocultural. De que forma elas se relacionam com o centro de discussão aqui proposto – a exotização dos artistas periféricos? O processo de exotização – que parte do reconhecimento do Outro enquanto diferente do eu – embora possa ser exercido a partir de qualquer grupo em relação a qualquer outro reconhecido como diferente, é, historicamente, observado em uma direção de mão única. A história das relações geopolíticas

entre populações do mundo, e entre os representantes delas – sejam governos, representantes diplomáticos, grupos ou indivíduos que assumem a frente no contato entre comunidades e no estabelecimento de relações –, expõe em seus processos de exploração, colonização e intervenção, a criação e o estabelecimento de imagens estereotipadas fenotípicas e psicológicas do Outro.

A exotização depende da crença na existência de um Outro estereotipado e de concepções prévias de suas práticas, costumes, de suas psiques e de seus físicos. Adjetivações como *popular*, *erudito* e *culto* são utilizadas a serviço da formação dessas imagens que povoam o imaginário coletivo e permitem que processos humanamente questionáveis – como escravização, exploração e proibição de práticas religiosas – sejam tolerados quando apoiados em justificativas pseudocientíficas ou socialmente aceitas dentro daquele grupo. Pode-se imaginar, como exemplo, uma linha processual que começa pelo reconhecimento da existência do que é externo ao meu grupo; observa-se, então, que suas práticas, formas de viver e, incluso, sua imagem é diferente das que estão presentes no meu entorno, reconheço-o, assim, como diferente; a partir desse ponto, operam fatores externos, como a influência das imagens criadas no imaginário social – sejam elas de conotação intencional ou resultado de contatos superficiais entre os grupos –, políticas especificamente pensadas ou informações pseudocientíficas expostas como verdades. Essas influências são o ponto fundamental para que aquele que não pertence ao meu grupo se torne o Outro.

Considerar um grupo ou indivíduo como não-culto ou inculto – tema anteriormente, aqui, abordado – legítima a criação da diferença e, assim, do Outro. A exotização é, dessa forma, um processo que pode atuar em pontos diferentes dessa linha: ela pode ser o resultado do reconhecimento da existência do Outro, mas, também, o processo pelo qual esse indivíduo ou grupo é entendido como Outro. Os subcapítulos que seguem objetivam explicar de forma mais minuciosa como essa sequência de processos se dá e como termina na exotização de indivíduos – no caso específico desta pesquisa: na exotização do artista periférico.

3.1 A PERIFERIA COMO INVENÇÃO DA METRÓPOLE

Para compreender como processos socioculturais contemporâneos ocorrem e como se originam, é necessária uma análise dos contextos históricos que possibilitaram seus desenvolvimentos até a atualidade – quais fatores e fatos influenciaram para que os acontecimentos resultassem nas configurações atualmente conhecidas. Uma das principais

delimitações que regem este estudo diz respeito à divisão entre periferia e centro. E embora ambos os termos sejam, aqui, associados ao campo da arte, sua adoção parte de definições e análises do campo da sociologia.

Periferia e centro – ou *periférico e central* – podem ser empregados segundo contextos distintos e terem seus significados menos ou mais carregados de sentido social. É dizer, esses termos podem ser destituídos de um significado que contenha valor social e serem aplicados a uma análise mais superficial – como, por exemplo, para marcar que *x* se encontra na periferia e *y* no centro, visando, simplesmente, a uma explicação espacial sobre a distribuição ou alocação de algo ou alguém dentro de um plano conhecido⁵¹. No caso desse uso, *periférico* é aquilo que está às margens do centro, que o contorna, que o delimita e/ou que está distante do centro, enquanto *centro*, em contrapartida e em relação ao periférico, é aquilo que se encontra dentro, no meio, na convergência de pontos, envolto ou circunscrito pela periferia. Embora destituído de caráter social, esse uso não deixa de demonstrar que os termos são interdependentes e que só são definidos e só fazem sentido quando relacionados – não existe centro sem periferia e não existe periferia sem centro.

Para fins desta pesquisa, *periferia e centro* são utilizados em suas definições e usos carregados de sentidos sociais e historicamente construídos e estabelecem sua interdependência em nível de aplicação global. Dessa forma, parte-se da Teoria do Sistema Mundo (TSM), de Immanuel Wallerstein, para se definir dentro de quais limitações compreende-se, nesta pesquisa, a relação entre periferia e centro, suas definições e problemáticas relacionadas.

A Teoria Sistema Mundo de Wallerstein parte da ideia de que a divisão internacional do trabalho produzida pela estrutura capitalista divide o mundo de forma hierárquica em três níveis: centro, semiperiferia e periferia (WALLERSTEIN, 1974). Essa divisão, embora nascida de uma análise das relações econômicas entre países, envolve, em consequência, esferas sociais, políticas e culturais, transformando o *sistema-mundo* em um sistema fortemente consolidado, sendo considerado “um organismo vivo” por possuir “estrutura, grupos associados, regras de legitimação” (MARTINS, 2015, p. 99) – trata-se, assim, de um sistema dinâmico e em constante remodelação. Para Wallerstein, o *sistema-mundo* surge com

⁵¹Vale destacar que embora exista a utilização, aparentemente, destituída de sentido social, como exemplificado acima, não significa que o uso de ambos os termos não alimentem ou reforcem relações sociais e estruturas de pensamento dos indivíduos envolvidos. Como destacado no subcapítulo anterior, adjetivações podem guardar, em sua aparente neutralidade ou pseudocientificidade, o objetivo de manter estruturas hierárquicas.

o estabelecimento do capitalismo e sua potenciação enquanto possibilidade mundial no início no século XVI e com a expansão das políticas europeias para fora do continente (WALLERSTEIN, 1974). A existência do *sistema-mundo* não depende só da expansão econômica ou da modificação ocorrida em relação aos tipos de relações comerciais e produtos comercializados, mas também, da tecnologia disponível, das possibilidades de transportes de mercadorias e pessoas, e de comunicação entre Estados, comerciantes e outros. Para Wallerstein, o capitalismo só pode se estabelecer enquanto fundamento para o *sistema-mundo* por possuir três pilares:

(i) uma expansão com a dimensão geográfica do mundo; (ii) o desenvolvimento de métodos diferenciados de controle do trabalho para diferentes produtos e diferentes zonas da economia-mundo; e (iii) a criação de aparelhos de Estado relativamente fortes naqueles que viriam a tornar-se os estados centrais desta economia-mundo capitalista. (WALLERSTEIN, 1974, p. 45-46).

Estando estreitamente vinculado à política expansionista da Europa a partir do século XV, o sistema já nasce sobre uma base desigual e afetada pelo movimento de uma região em direção a outra. É dizer, o capitalismo que viria a se tornar um sistema mundial, é criado a partir das relações de comércio entre um continente que se expande sobre o resto do mundo a partir da exploração e da colonização. A importância dessa teoria para esta pesquisa está centrada na crítica a essa parcialidade desde o surgimento do sistema e à hierarquia mundial que estabelece.

Segundo a Teoria de Wallerstein, os países possuem uma função na ordem produtiva que o mundo capitalista cria e são classificados e nomeados segundo essa função. Nessa classificação, são considerados centrais os países com produção altamente especializada e com alto valor agregado; os países periféricos, ao contrário, possuem produções pouco especializadas e que resultam em produtos de baixo valor, além de, na maioria, serem responsáveis pela produção ou extração da matéria-prima que será utilizada nos países centrais; já os países semiperiféricos, demonstram alta mutabilidade – em certos setores são considerados centrais para os países periféricos e, em outros, periféricos para os países centrais (SARFATI, 2005; WALLERSTEIN, 1974). Essa divisão geográfica do trabalho e, conseqüentemente, da riqueza, dos investimentos e do poder, parte de relações econômicas, mas acaba influenciando e limitando as outras esferas da vida social – política, cultural e histórica. Uma organização mundial “que legitima a capacidade de certos grupos dentro do sistema explorarem o trabalho dos outros, isto é, receberam uma maior parte do excedente” (WALLERSTEIN, 1974, p. 339).

Uma das principais características do *sistema-mundo* que faz com que ele ainda se mantenha em funcionamento é a sua autorregulação – a distribuição inadequada do capital financeiro e do *capital humano* (MARTINS, 2015) reforça a própria hierarquia do sistema: mantém países centrais como centrais e periféricos e semiperiféricos em seus lugares –, isto é, o sistema faz sua própria manutenção. Considerando que os países centrais são os mais interessados na manutenção das suas posições na ordem socioeconômica mundial – por serem os mais favorecidos pelo sistema –, vale questionar até que ponto a demonstração de interesse pela distribuição igualitária dos capitais financeiro e humano entre países e pela erradicação da pobreza é efetivo.

O *sistema-mundo*, em sua configuração, cria e/ou mantém a dependência entre os países periféricos e os centrais – sejam elas econômicas ou políticas. E embora os países centrais dependam dos periféricos, principalmente no que diz respeito à força de trabalho e ao fornecimento de matéria-prima, é no sentido inverso que se apresentam as relações de dependência com problemáticas mais evidentes. No cenário atual, em que o capital financeiro dita onde e nas mãos de quem estarão as decisões relativas às ações geopolíticas, os países centrais não só mantêm os periféricos em um regime de dependência financeira, como, também, interferem em suas medidas políticas e sociais.

Decisões políticas internas dos países periféricos que não estejam de acordo com o que os mercados dos países centrais estabelecem como relevante para seus cenários são recebidas negativamente pelos setores financeiros, sofrendo, automaticamente, retaliações⁵². Quando anunciada uma ação ou decisão interna, é comum que meios de comunicação expressem essa dependência com o seguinte questionamento: como o mercado internacional reagiu a isso? Dessa forma, medidas políticas são pensadas, em parte, tendo em vista a recepção que obterão do cenário internacional – demonstrando a forte dependência dos países periféricos e semiperiféricos dos países centrais.

A recepção internacional sobre as decisões internas dos países não só interferem no mercado financeiro – em investimentos, no estabelecimento de empresas multinacionais, na compra ou venda de ações de empresas nacionais por atores estrangeiros –, mas também na própria imagem do país e de seus habitantes que circulam pelo imaginário das populações

⁵²Acontecimentos como eleições, desastres naturais e declarações públicas de representantes do governo interferem em mercados como a bolsa de valores, incentivando ou desencorajando investimentos. Um exemplo é o embargo econômico dos Estados Unidos, sofrido por Cuba, em que restrições comerciais são aplicadas como forma de pressão para a modificação do sistema político cubano.

estrangeiras e da própria população do país periférico. Volta-se, aqui, à mesma discussão proposta no subcapítulo anterior – como a normalização de termos como erudito, culto, popular, periférico, central pode reforçar uma imagem comparativa entre populações, países ou regiões, em que indivíduos se desenvolvem estando acostumados a serem classificados segundo adjetivações que objetivam manter as estruturas hierárquicas.

Como mencionado anteriormente, ainda que o *sistema-mundo* tenha surgido a partir da expansão mundial do capitalismo e seja regido, principalmente, pelas relações financeiras entre países, aspectos “políticos e culturais [também] são importantes para caracterizar e definir se um país faz parte do centro, semiperiferia ou da periferia do sistema-mundo” (MARTINS, 2015, p. 100). E esse é um dos elementos fundamentais para a discussão, aqui, objetivada. Se a teoria de Wallerstein, concebida no início da segunda metade do século XX, já considerava as manifestações culturais de relevância para a classificação dos países na hierarquia do *sistema-mundo*, o contexto atual – em que campos como o da arte têm os valores de seus produtos avaliados segundo parâmetros construídos no mercado financeiro – revela ainda maior influência dos campos culturais na construção do poder simbólico dos países.

Retorna-se, neste momento, à relação abordada no capítulo anterior, entre capital simbólico e capital econômico – como são interdependentes e o quanto influenciam na distribuição do poder. Ao mesmo passo que os investimentos público e privado em cultura só são despendidos em cenários econômicos positivos – nos negativos os setores culturais são os primeiros a receberem cortes de verbas e investimentos por quase nunca serem considerados necessidades básicas⁵³ –, países periféricos, ao serem classificados como subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, focam suas forças em setores aparentemente⁵⁴ mais urgentes. A premissa de que a cultura não é uma necessidade básica e urgente reforça a lacuna entre os países dos dois grupos – ela não é só um demarcador simbólico do desenvolvimento de uma região, como é, também, um caminho pelo qual esse processo se dá. A cultura foi um dos pilares que consolidou a transferência de maior potência mundial da Europa – posto que foi ocupado por diferentes países europeus ao longo dos séculos – para os Estados Unidos no pós-guerra (HOBSBAWN, 1995). Como exposto no capítulo anterior, a nova elite norte-

⁵³Um dos exemplos mais próximos foi a extinção do Ministério da Cultura do Brasil, em 1º de janeiro de 2019, após a tomada de posse do presidente Jair Messias Bolsonaro e do início da “reforma administrativa”.

⁵⁴Usa-se, aqui, “aparentemente” para salientar que embora se considere o setor cultural de menor importância para o desenvolvimento de um país ou região, acredita-se, nesta pesquisa, que o investimento na cultura é um pilar fundamental na formação de uma comunidade livre em expressão e pensamento.

americana investiu fundo na compra de coleções de arte e na instrução de atores culturais – compreendia-se, como em outras épocas e regiões, que a arte era um diferenciador social, um marcador de status. O cinema, a literatura e o teatro musical também foram fundamentais na afirmação dos Estados Unidos como potência mundial – detentor da principal voz nos mercados financeiros, mas também, expoente na indústria cultural.

Assim como países centrais ditam as diretrizes dos mercados financeiros mundiais – dentro do que é possível ser controlado –, eles também hierarquizam as práticas culturais e os discursos epistemológicos. É dizer, discutir a classificação dos países em centro e periferia não se trata apenas de uma crítica à linguagem, mas, principalmente, às problemáticas que encobre. Afinal, “a ideologia construída e mantida nos países do centro e a homogeneização cultural também contribuem para proteger a manutenção da divisão díspar do mundo” (MARTINS, 2015, p. 100). Em contextos de disputa cultural, pela soberania na região, encontra-se um histórico de repressão – em diversos graus – das formas de produção de conhecimento das regiões subjugadas. Foram julgados inferiores, subversivos ou inadequados “seus padrões de produção de sentidos, seus universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade” (QUIJANO, 2005, p. 121).

Por consequência, alocar artistas de países centrais e países periféricos em um mesmo contexto de análise não só é prematuro, como demonstra a tentativa de afastar aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais do campo de análise. A influência das diferenças entre os países não se dá só no plano da disputa de mercado que os artistas travarão para consolidarem seus nomes e carreiras, mas desde a formação humana, social e cultural desses artistas. A maneira como se relacionarão com o mundo – moldada pelo contexto sociocultural no qual estão inseridos – refletirá em suas escolhas artísticas – temáticas, de linguagem, de técnicas, de estilo – e também nas expectativas e projeções que terão em suas carreiras.

Como toda classificação, a de artistas em artistas periféricos e centrais também não é simples e de fronteiras perceptíveis. A hierarquia do *sistema-mundo* proposta por Wallerstein é de crucial importância para este estudo por demonstrar, no campo geopolítico, como países são vistos e classificados a partir de suas produções e de sua participação no mercado mundial. A consideração de Wallerstein sobre a importância do campo cultural para essa classificação – como ele influencia na hierarquia e é por ela direcionado – vem ao encontro do argumento de que artistas desses dois polos partem, desde o início, de realidades distintas, que

influirão em suas trajetórias profissionais. As consequências do controle hegemônico dos países centrais sobre a cultura têm diversas consequências, como destaca Quijano:

todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura. (QUIJANO, 2005, p. 121).

Apesar desta pesquisa fazer uso da separação em artistas centrais e periféricos – em escala global – um fato não deve ser ignorado. Embora compartilhem questões comuns – como o tratamento despendido pelos países centrais –, os países classificados como periféricos possuem realidades, histórias e problemáticas múltiplas; possuem relações internacionais distintas e respondem a preceitos religiosos, sociais e culturais dos mais diversos. Como propõe Canclini: “acima de tudo, deve-se questionar essa mania quase em desuso nos países do terceiro mundo: a de falar do terceiro mundo e envolver a Colômbia, a Índia e a Turquia no mesmo pacote” (CANCLINI, 1989, p. 69, tradução nossa⁵⁵). No que se refere aos artistas – e não mais ao país –, outros fatores poderão influenciar na recepção e inserção deles no sistema da arte – como gênero, raça, grupo social, entre outros. A realidade da artista mulher latino-americana é distinta da do artista homem latino-americano que, por sua vez, é diferente da realidade da artista transgênero negra e assim segue.

Ainda que sejam tantos os fatores que tornam distintas e múltiplas as experiências pessoais e profissionais desses artistas, alocá-los em um mesmo grupo pode servir a determinados propósitos – como o fato de pertencer a um país classificado como periférico por razões geopolíticas pode influenciar na inserção desses artistas no sistema da arte. O denominador comum – pertencer à periferia global – não os homogeneiza ou apaga suas singularidades, mas os reúne contra uma problemática em comum: as restrições que essa classificação gera para o artista e para o sistema. Os cenários periféricos desses grupos tem em comum a “produção de identidades minoritárias que se ‘fendem’ – que em si já se achavam divididas – no ato de se articular um corpo coletivo” (BHABHA, 2010, p. 21). Outro ponto em comum entre as regiões periféricas – e os artistas que nelas se encontram – são suas semelhantes, mas não idênticas, histórias de formação, em especial, seus passados coloniais. Como destaca Bhabha (2010): “grupos políticos de origens diversas se recusam a homogeneizar sua opressão, mas fazem dela causa comum” (BHABHA, 2010, p. 102).

⁵⁵Do original: “hay que cuestionar, ante todo, esa manía casi en desuso en los países del tercer mundo: la de hablar del tercer mundo y envolver en el mismo paquete a Colombia, la India y Turquía.”

Processos como a exotização são realizados, na grande maioria, dos países centrais em relação aos países periféricos⁵⁶, e tem suas raízes em relações anteriores – como as coloniais. O fato da teoria de Wallerstein estar centrada no capital e na divisão do trabalho não é gratuito e, tampouco, constitui-se como uma configuração social nascida na modernidade. Essa divisão do trabalho e expansão mundial dos mercados financeiros deve muito ao colonialismo (QUIJANO, 2005).

Embora o ponto inicial desta nova ordem mundial esteja nas navegações europeias e na popularização das rotas de comércio com o Oriente, foi na demarcação da América como território expandido da Europa que o eurocentrismo se fundamentou como instituição que ditaria a organização mundial a partir de relações de exploração e colonização dos territórios então descobertos. Mas ainda que a colonização da América seja um divisor de águas no poderio europeu e que as relações entre os dois continentes tenham sido distintas das entre Europa e as colônias no Oriente, há, novamente, um denominador comum: a colonização justificada na diferença. Para Quijano:

a globalização em curso é, em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial. Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de *raça*, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. (QUIJANO, 2005, p. 117).

Quijano (2005) destaca a ideia de raça como construção mental e como um dos principais elementos justificadores para a dominação colonial que permanece na configuração atual das relações mundiais. Raça foi, e é, um dos pontos centrais no processo de diferenciação e nas consequências sociais modernas dessa prática. Fanon (2008, p. 127) exemplifica a relevância da ideia de raça entre as relações coloniais quando observa: “onde quer que vá, o negro permanece um negro”. A raça foi o principal demarcador da diferença entre conquistadores e conquistados – colonizadores e colonizados –, encontrando na suposta diferença biológica justificativa para o tratamento inferior a certas populações, servindo como argumento para a naturalização de processos que eram históricos e sociais, não biológicos ou metafísicos (MEMMI, 1976). Sendo a raça, no discurso do colonizador, uma realidade biológica, a dominação seria uma consequência natural ou necessária para que populações

⁵⁶ Isso não quer dizer que indivíduos de países periféricos não possam experimentar processos ou realizar ações que julgamos relativas à exotização sobre outros países periféricos ou mesmo sobre outros grupos sociais do seu entorno. A abrangência desse processo e as questões que guarda serão mais especificamente abordados no próximo subcapítulo.

não-europeias alcançassem o estágio civilizatório – “desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade” (QUIJANO, 2005, p. 118).

Não são os traços fenotípicos ou as vestimentas e práticas dessas populações que fazem da ideia de raça um elemento forte na justificação da colonização, mas o que eles “revelam” sobre os indivíduos. Para o colonizador/conquistador, o trunfo está na atribuição de significado a esses elementos – na relação que criam entre intelecto, caráter, traços psicológicos, moral e o que é externamente notado. Pouco vale ao colonizador que a pele do colonizado seja negra se ela não está associada à preguiça, à malandragem, à agressividade, à selvageria. A diferença é útil quando adjetivada. O racismo é, assim, “uma substantificação, em proveito do acusador, de um traço real ou imaginário do acusado” (MEMMI, 1967, p. 79). Esse traço pode ser de caráter inventivo, mas, também, resultado de uma generalização ou hipervalorização de algo observado em alguns indivíduos daquele grupo – um processo conhecido como *despersonalização* – “eles são todos assim”, alega o colonizador. Se todos são assim, pouca esperança resta no progresso natural dessa população, mais bem efetivo seria um auxílio de culturas já civilizadas.

É sobre a *despersonalização*, a generalização de atitudes e traços psicossociais, a adjetivação coletiva e pejorativa, e a valorização da diferença, que a exotização se fará possível. Memmi (1967) propõe uma sequência sobre o que seria a formação do racismo nascido no ambiente colonial:

descobrir e por em evidência as diferenças entre colonizador e colonizado; valorizar essas diferenças, em proveito do colonizador e em detrimento do colonizado; levar essas diferenças ao absoluto, afirmando que são definitivas, e agindo a fim de que se tornem tais. (MEMMI, 1967, p. 67).

Essa análise de Memmi (1967) condiz com a estrutura, aqui, formulada e explanada no subcapítulo anterior, que explica o processo de criação do Outro. A diferença que consta na sequência de Memmi (1967) está na intencionalidade do colonizador, que encontra no processo de diferenciação uma espécie de método para a justificativa do seu discurso acusador da inferioridade do colonizado e da necessidade da colonização. Bhabha (2010), Quijano (2005) e Memmi (1967) não só destacam o racismo como processo necessário na criação das relações coloniais e na manutenção delas em um contexto geopolítico moderno, como pontuam a possibilidade que ele tenha surgido no ambiente colonial: “a ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado

como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados” (QUIJANO, 2005, p. 117).

Outro pilar empregado na criação do mito da inferioridade para a justificação da colonização – como a ideia de raça – foi o trabalho. Elemento central da teoria *sistema-mundo* de Wallerstein, o trabalho se configurou como prática constitutiva da estrutura social – hierarquizando os países em centrais e periféricos – a partir das relações de trabalho coloniais. Na verdade, as colônias foram construídas com a distribuição racista do trabalho (QUIJANO, 2005). E embora seja a escravização, em sua forma extrema de abuso e subjugação, o exemplo máximo da imposição desigual do trabalho, outras formas de trabalho bem exemplificam a forte estrutura mantenedora de privilégios que constituiu as colônias. A própria distribuição de cargos e postos de trabalho administrativos foi pautada em critérios como relações interpessoais ou na própria raça. Em uma espécie de hierarquia da preferência, o trabalho administrativo, ou mesmo o trabalho assalariado comum, era preferencialmente e, quase sempre, distribuído entre semelhantes e nunca com os Outros – os colonizados:

a classificação *racial* da população e a velha associação das novas identidades raciais dos colonizados com as formas de controle não pago, não assalariado, do trabalho, desenvolveu entre os europeus ou brancos a específica percepção de que o trabalho pago era privilégio dos *brancos*. (QUIJANO, 2005, p. 120).

Mais uma vez, com o auxílio do mito da constituição das raças, traços psicológicos e morais foram relacionados aos indivíduos para justificar o trabalho não-assalariado – o marasmo, a preguiça, a fraqueza. A associação entre raça e trabalho não-assalariado reforça o poder colonial em mais de um sentido: o colonizador é visto como trabalhador que constrói a nação, enquanto o colonizado luta contra suas barreiras biológicas e morais e pouco ajuda (MEMMI, 1967); além disso, o trabalho não assalariado prende o colonizado em um ciclo de dependência – sem salário não se consome, não se encontra possibilidades de ascender ou mudar de classe social, continuando, assim, sem representação em cargos administrativos da colônia e sem suas necessidades mais básicas atendidas.

Quando o controle da população colonizada falha por um lado, é garantida por outro. O não-branco que consegue um trabalho assalariado é, ainda, um não-branco reconhecido em seu signo mais visível. Aos olhos do colonizador, a raça é a imutável marca da diferença e da inferioridade da população da colônia. Se o colono branco possui um salário baixo e não pertence às classes dominantes da colônia, ainda assim, é branco, possuindo poder sobre as demais raças – mesmo que todos pertençam à mesma esfera econômica. Assim, “ambos os elementos, raça e divisão do trabalho, foram estruturalmente associados e reforçando-se

mutuamente, apesar de que nenhum dos dois era necessariamente dependente do outro para existir ou para transformar-se” (QUIJANO, 2005, p. 118).

Pode-se questionar como é possível que populações inteiras sejam subjugadas e permaneçam sob o controle de um número tão pequeno de colonizadores/conquistadores. Se comparadas as forças brutas entre os grupos, seria inevitável a derrota desses poucos homens europeus. Mas, apesar da força ter sido uma marca dos processos de exploração e colonização, é no controle dessas populações através de discursos justificadores que se encontra a razão de seu sucesso: “o pequeno colonizador teria ele, ele mesmo, um combate a travar, uma libertação a efetuar se não fosse tão gravemente enganado pelos seus e cego pela história” (MEMMI, 1967, p. 27). A criação de uma imagem negativa das populações colonizadas e exploradas servia, de um lado, para alimentar a imaginação e justificar o dispêndio de recursos e impostos nas metrópoles – unido, é claro, à promessa de estabilidade e poder econômico que as novas terras trariam –, por outro, era um instrumento essencial no controle da própria população da colônia que facilmente, em número e conhecimento sobre as terras, clima e língua, poderia derrotar os colonizadores. Fanon (2008) depõe na perspectiva do homem da colônia:

é porque o branco chegou, e se, em um dado momento da sua história, ele foi levado a se questionar se era ou não um homem, é que lhe contestavam sua humanidade. Em outras palavras, começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco. (FANON, 2008, p. 94).

A partir dessa campanha sobre a diferença e a inferioridade, observa-se ocorrer um dos fenômenos mais interessantes em sua complexidade – a *pirâmide de Tiranetes* (CANCLINI, 1989). Estrutura que simboliza a hierarquia da opressão, na qual, cada indivíduo socialmente oprimido, busca encontrar outro em situação ainda menos favorável para sobre ele exercer sua tirania e projetar sua raiva – fruto da opressão sofrida por outro mais poderoso. Cria-se, dessa forma, no seio da estrutura colonial, uma hierarquia de controle e opressão, impossibilitando, assim, que todas as classes que compartilhem da opressão vinda do poder máximo – Estado ou Igreja – se reúnam e reivindiquem por tratamentos político e social justos. O inimigo é sempre aquele mais próximo, impedindo uma visão mais ampla da estrutura de opressão.

Há, também, um constante desejo de fugir da opressão sofrida e ascender a uma esfera social mais privilegiada que a sua. Vivendo dentro da estrutura colonial, pode-se, facilmente, compreender que os modos como isso pode ser possível sejam relacionados às relações

sociais estabelecidas, às imagens criadas e ao discurso utilizado. Torna-se, de certa forma, comum, encontrar na colônia, colonizados que não só silenciem diante da opressão, como também, que com ela concordem. Assemelhar-se ao colonizador em gestos, postura e discurso parece, aos olhos do colonizado, uma possibilidade de ludibriar a estrutura imposta. Esse fenômeno pode ser analisado por uma ótica social ou psicológica – que compreende haver na reprodução de atitudes do opressor, um modo de com ele se assemelhar, fugindo da realidade em que ascensões como essa são difíceis (FANON, 2008). Isso não quer dizer, de forma alguma, que essas fugas, projeções e aceitações sejam conscientes e planejadas – muito acontece em um plano não-consciente e talvez, por isso, seja tão difícil de ser reconhecido e combatido. “A partir do momento em que o preto aceita a clivagem imposta pelo europeu, não tem mais sossego, e, desde então, não é compreensível que tente elevar-se até o branco? Elevar-se na gama de cores às quais o branco confere uma espécie de hierarquia?” (FANON, 2008, p. 82).

Da mesma forma, pela presença constante do discurso negativo e pelo confronto diário com o que são justificadas como medidas punitivas ou preventivas pelo seu caráter indolente, o colonizado aceita e se reconhece na imagem criada sobre ele pelo colonizador. Poucas alternativas restam ao estar em “confronto constante com essa imagem de si mesmo, proposta, imposta nas instituições como em todo contato humano” (MEMMI, 1967, p. 83). Aqui reside a força da estrutura colonial e a receita de seu sucesso dentre tantas populações distintas e por tanto tempo, o discurso adentra fundo na sociedade e no indivíduo, inclusive, naquele que é o mais desfavorecido e prejudicado por ela. Memmi (1967) explica:

toda ideologia de combate inclui como parte integrante dela mesma, uma concepção do adversário. Quando concordam com a ideologia, as classes concordam com os papéis que lhes foram atribuídos. Isso explica a estabilidade das sociedades, a opressão tolerada pelos próprios oprimidos. (MEMMI, 1967, p. 83).

A exotização, que também teve seu ponto alto nas colonizações e nos contatos exploratórios entre populações, é um exemplo – assim como a relevância da distribuição do trabalho no *sistema-mundo* de Wallerstein – de como processos nascidos em contextos geopolíticos específicos e relativamente distantes influem diretamente na configuração social e nas relações atuais. Não seria arriscado ou incoerente relacionar a metrópole colonial com o papel que exercem os centros no *sistema-mundo* atual; nem as periferias com as colônias. Afinal, foi nas estruturas coloniais passadas que papéis sociais e históricos foram estabelecidos e a partir de lá disseminados como pensamento único e hegemônico sobre o resto do globo.

As independências de muitas dessas colônias – nas formas precárias como se deram –, pouco lutam contra a bagagem e as consequências de formas tão enraizadas de exploração. Ainda presenciamos dentro das periferias globais, o que Canclini (1989) chama de *liberalismo deslocado* – elemento interno da cultura das colônias, “destinado a assumir conjuntamente a estrutura conflitiva da própria sociedade, sua dependência de modelos estrangeiros e os projetos de mudá-la” (CANCLINI, 1989, p. 75, tradução nossa⁵⁷). A permanência de discursos hegemônicos, da exotização, de práticas culturais avaliadas como populares ou eruditas, do uso da diferença como estratégia depreciativa do Outro, nas sociedades periféricas atuais, exemplifica bem como são fortes as raízes dessas estruturas coloniais.

É na luta contra a permanência dessas práticas e modelos, na busca por independência não só político-administrativa, mas social e cultural, que se configura a decolonização.

3.2 O OUTRO: IDENTIDADE, DIFERENCIAÇÃO E EXOTIZAÇÃO

Na sessão anterior foram expostas as estreitas relações entre a divisão geopolítica atual dos países em periferia e centro e as estruturas coloniais que se consolidaram a partir da configuração metrópole-colônia. Enfatizou-se a observação de que é na análise da dependência entre o sistema atual e a estrutura colonial que muitos dos processos socioculturais contemporâneos têm suas raízes. Dentre eles, encontram-se a exotização e a criação do Outro enquanto entidade nascida do processo de diferenciação – casos centrais desta sessão. Ambos são aplicados a diversos estratos das sociedades, incluso à avaliação e ao tratamento de artistas, definindo e restringindo o acesso ao sistema e ao mercado de artes globais. São processos que compartilham bases comuns, com a diferença de que a exotização depende de que haja, primeiramente, a diferenciação, enquanto esta, por sua vez, pode ou não, terminar em exotização. O ponto de partida para a compreensão de ambas está no conceito e compreensão das problemáticas que guarda a ideia de identidade.

A definição do que é a identidade – como é formada, quais mecanismos estão por trás e como dialoga com as outras identidades – depende da contribuição de diversas áreas e pode ser compreendida segundo as diferentes particularidades epistemológicas. De uma perspectiva sociocultural – abordagem aqui utilizada – a identidade é, frequentemente e superficialmente, restringida a positivities: “eu sou brasileira”, “ele é negro”, “nós somos artistas” – o que,

⁵⁷Do original: “destinado a asumir conjuntamente la estructura conflictiva de la propia sociedad, su dependencia de modelos extranjeros y los proyectos de cambiarla.”

como se verá mais adiante, não é uma visão completa. Pode-se falar em uma definição abrangente e hierárquica da identidade, elencando em ordem de prioridades o que é considerado mais ou menos essencial para aquela identidade. Ou, pode-se também, restringir a apresentação de uma identidade ao contexto específico – identidade nacional, identidade racial, identidade social e outras. Essa escolha diz respeito a uma das principais problemáticas sobre a definição de identidade individual – sua constituição segundo uma singularidade ou segundo pluralidades: “ela é brasileira, mas também é paraibana, é negra, mulher,...”.

A questão da pluralidade de identidades e das identidades múltiplas está estreitamente ligada à cultura e aos conceitos de multiculturalismo (SILVA, 2000) e transculturalismo (CAPUCHO, 2006), a partir dos quais se compreende a identidade de um indivíduo como formada pelos diferentes grupos socioculturais e ambientes com os quais ele interage, ao contrário de uma ideia monolítica. Nesse sentido, o indivíduo não só é formado pelo múltiplo, mas também tem a possibilidade de poder circular pelas fronteiras culturais dessas comunidades e optar pelo destaque a um ou a outro aspecto constitutivo em momentos distintos – principalmente, na necessidade de escolha segundo o contexto situacional: boa parte das mulheres têm em comum o traço identitário que é se reconhecer enquanto mulher, mas podem, ou não, compartilhar de espaços comuns sociais, raciais, culturais ou políticos. Para Stuart Hall (2003), a compreensão da existência de um movimento que permite ao indivíduo transitar através dos diferentes grupos socioculturais que formam sua identidade e a possibilidade de mexer na hierarquia dessa estrutura segundo contexto no qual o sujeito se encontra, é um processo de forte resistência à fixação e à homogeneização de identidades. Compreender as culturas como híbridas é testemunhar contra a ideia de pureza e hierarquia na linha civilizatória.

O hibridismo cultural (CANCLINI, 1989; BHABHA, 2010), resultante do contato e da troca entre culturas, acaba por formar identidades construídas por múltiplas influências. O conceito e a popularização do hibridismo como uma realidade abrangente – inclusive às culturas autoproclamadas como puras – trabalha a favor da desconstrução de conceitos como o de identidades fixas ou normalizadas, por confundir a “suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais raciais ou étnicas” (SILVA, 2000, p. 87). A normalização de identidades, por sua vez, é um processo que depende da eleição de identidades específicas como parâmetros comparativos, segundo os quais, as outras serão julgadas e hierarquizadas. Nesse movimento, a identidade normalizada passa a ocupar um espaço distinto das outras, sem que seja vista como uma equivalente, mas sim, como a

regra – enquanto as outras são hierarquizadas como variantes ou desvios. Em uma ótica binária, não é difícil que a identidade normalizada seja revestida de valor positivo, restando à sua oposição, a negatividade, ou, no mínimo, a dúvida. Para Silva (2000):

a força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade. Paradoxalmente, são as outras identidades que são marcadas como tais. Numa sociedade em que impera a supremacia branca, por exemplo, "ser branco" não é considerado uma identidade étnica ou racial. Num mundo governado pela hegemonia cultural estadunidense, "étnica" é a música ou a comida dos outros países. (SILVA, 2000, p. 83).

Da mesma forma que a manutenção de uma sociedade capitalista pautada na divisão desigual do trabalho entre países – e sua hierarquização em centros e periferias – serve à manutenção do poder, a normalização de identidades é um dos processos fundamentais para o estabelecimento de uma cultura como hegemônica. A divisão desigual do trabalho e a normalização das identidades são, assim, estruturas altamente dependentes, em que um trata do macro – organização social – e o outro do micro – a identidade do indivíduo que pertence a essa estrutura.

A fixação de identidades é outro dos pilares necessários para que a ordem social e a individual sejam mantidas, para que cada sujeito aceite o lugar determinado dentro da estrutura de poder. Fixar é negar o caráter mutável das identidades e restringir suas características psicossociais a estados momentâneos e/ou estereotipados. Essa fixação, muitas vezes, supera o indivíduo, seu tempo e espaço, e é perpetuada dentro do imaginário social ao longo de gerações. Através da fixação de identidades, processos pelos quais as imagens física, psicológica e moral dos sujeitos se tornam representações estereotipadas e características de grupo sociais, culturais, raciais ou políticos. A fixação e a normalização de identidades são práticas fundamentais para a hierarquização de culturas e bases sobre as quais processos como a exotização e a diferenciação se constroem.

Embora as identidades sejam afirmadas – como mencionado anteriormente – como positivities – “sou isso”, “eles são aquilo” –, elas são construídas, principalmente, segundo cadeias extensas de negações – quando se é algo, não se é muitas coisas. Nas negações reside a diferença: o que eu não sou, o que não constitui a minha identidade; o que o outro é, o que constitui a identidade do outro. Esse jogo de relações pouco tem de natural, trata-se, na verdade, de construções simbólicas que separam indivíduos em grupos e constroem fronteiras imaginárias ou físicas. É na enunciação que os elementos constitutivos das identidades se reafirmam e, ainda mais, afirmam suas oposições. Silva (2000) observa:

além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação linguística. Dizer que são o

resultado de atos de criação significa dizer que não são "elementos" da natureza, que não são essências, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas. A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. (SILVA, 2000, p. 76).

A diferença nasce da afirmação da identidade, tudo aquilo que é externo e excluído à identidade, constrói o Outro, sendo a diferença o primeiro e principal marcador em relação ao eu. Identidade e diferença nascem nas relações sociais, no contato entre grupos e na demarcação das fronteiras entre grupos e entre indivíduos – o que constitui o eu e o que constitui o outro, separados pela fronteira. No reconhecimento das características que formam as identidades e que constituem aqueles que não possuem a mesma identidade que a minha, é necessária a intensa produção da representação e da classificação. O eu e o Outro precisam ser representados e associados a uma imagem fixa e facilmente evocável, a identidade e a diferença só ganham sentido quando representadas. Para Bhabha (2010):

o lugar do Outro não deve ser representado como ponto fenomenológico fixo oposto ao eu, que representa uma consciência culturalmente estrangeira. O Outro deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial – cultural ou psíquica – que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade linguística, simbólica, histórica. (BHABHA, 2010, p. 86).

Classificar e fixar identidades acabam por criar representações pautadas em essencialismos – “qual a essência daquela cultura?”, “qual a essência dessa população?”. A busca por essências reduz e homogeneiza identidades a características comportamentais, físicas ou psicológicas que não testemunham sobre a totalidade dos sujeitos, culturas e grupos sociais. “Todos os essencialismos são, assim, culturais. Todos os essencialismos nascem do movimento de fixação que caracteriza o processo de produção da identidade e da diferença” (SILVA, 2000, p. 86). Essencializar identidades na atualidade – apesar de fazer uso de mecanismos talvez um pouco mais sutis e menos facilmente demarcáveis – compartilha de contatos e relações seculares, muitas nascidas – como abordado no subcapítulo anterior – no ambiente colonial: “eles são todos assim”.

A ligação entre identidade, diferença, classificação, normalização, fixação e representação influenciam nos estabelecimentos de posições de poder. Aquele que tem sua identidade normalizada – e tida, assim, como parâmetro para a comparação com as outras – e detém o poder de classificar e fixar as outras identidades – em seus discursos e produções simbólicas –, terá sempre em mãos a capacidade de manter as estruturas seculares de hierarquização e segregação em suas posições engessadas (SILVA, 2000). Também seria possível, caso fosse do interesse dessas populações estabelecidas em espaços de poder, questionar e trabalhar pela desconstrução das representações fixas de identidades. “Um

homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito” (FANON, 2008, p. 34).

Desse modo, identidade e diferença são interdependentes, uma reafirma a existência da outra com a sua presença e com as diferenças notadas, principalmente, nos espaços de fronteiras. Na perspectiva do grupo, a fixação e homogeneização das identidades fez com que as pluralidades contidas nos territórios colonizados fossem reduzidas a adjetivações contidas nas classificações europeias. Agrupando diferentes comunidades em um mesmo signo – o Outro –, suas produções simbólicas e discursivas, suas práticas, seus traços físicos, psíquicos e comportamentais foram reduzidos e simplificados. Poucas ações são tão destrutivas quanto a homogeneização e a fixação da identidade. Justifica-se, assim, a exploração, a catequização, a segregação, o abandono, a escravização, a colonização e o extermínio. Quijano (2005) discorre sobre o processo de redução de culturas ao signo singular do Outro no contato entre a Europa e América Latina:

são povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos culturais, memória e identidade. São conhecidos os nomes dos mais desenvolvidos e sofisticados deles: astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc. Trezentos anos mais tarde todos eles reduzem-se a uma única identidade: índios. Esta nova identidade era racial, colonial e negativa. (QUIJANO, 2005, p. 127).

A redução dos signos culturais e das pluralidades de práticas e crenças de comunidades em uma singularidade – o Outro – propaga no imaginário social a representação de identidades fixas. O estereótipo – representação nascida da homogeneização e necessária na manutenção imaginária da diferença – é uma espécie de signo abstrato que substitui o objeto real por uma construção imaginária e superficial do Outro. No ambiente colonial – como abordado no subcapítulo anterior – era necessário que o Outro fosse desumanizado e destituído de tudo aquilo que poderia torná-lo semelhante, mesmo em parte, ao colonizador. O estereótipo é uma “falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação” (BHABHA, 2010, p. 117).

O estereótipo era comumente uma representação ambivalente, e às vezes, contraditória. O importante era que servisse às necessidades coloniais. Ele “garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização” (BHABHA, 2010, p. 106). A ambivalência está também no constante uso dele para a fixação da diferença entre o objeto substituído e aquele detentor da identidade normalizada, e a recusa da diferença entre aqueles, do mesmo grupo, que são estereotipados. O objeto é distinto do eu, mas dentre os seus, não há diferenças (BHABHA,

2010). Em relação ao grupo dominante, nega-se a semelhança; em relação aos seus, nega-se a diferença. O sujeito estereotipado é substituído e precedido por sua representação. Suas características e sua história se antecipam e, socialmente, tem-se a impressão de que muito se sabe sobre ele, quando, na verdade, todas as informações e julgamentos são feitos com base no signo abstrato – o estereótipo – e não no indivíduo.

É notável a alta plasticidade com que o estereótipo é moldado e remoldado conforme a necessidade. Fanon (2008) fala do negro que tem na história das suas representações todas as contradições possíveis: ele é selvagem e indomável, mas é servil e submisso; é forte e resistente, mas também é frágil e preguiçoso; é viril, mas também passivo. Traços que se anulariam entre si se não fosse a consciência da necessidade de que todos coexistam em uma paleta de escolhas à disposição do poder. Como no ambiente colonial, é também necessário que o indivíduo estereotipado tenha introjetada a sua representação: “o ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção [...] para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista” (BHABHA, 2010, p. 125).

Há uma fragilidade no estereótipo que demonstra a arbitrariedade de sua existência. Quando o indivíduo apresenta o que poderiam ser chamados desvios do estereótipo – que sejam do interesse do homogeneizador – seu pertencimento ao grupo é questionado. O estereótipo é um pacote de atribuições, em que uma é associada à outra como se houvesse uma dependência natural. Em um plano, o sujeito que foge ao estereótipo é visto como uma exceção que deu certo, alguém que teve sorte ou foi salvo de sua realidade. Mas no fundo, ele sempre será diferente, nunca será plenamente integrado ao grupo ao qual ele não pertence. Todo deslize que cometer será um lembrete de onde vem. Fanon (2008) apresenta um exemplo:

este processo é bem conhecido pelos estudantes de cor na França. Recusam-se a considera-los como verdadeiros pretos. O preto é o selvagem, enquanto que o estudante é um ‘evoluído’. Você é ‘nós’, lhe diz Coulanges, e se o consideram preto é por equívoco, pois de preto você só tem a aparência. (FANON, 2008, p. 73).

É assim que novamente a diferença e a identidade fixa são, em uma espécie de jogo de interesses, negadas e impostas. Situa-se esses sujeitos em ambientes de ambivalência e constante negação ao direito de pertencer a um grupo. Essa se torna uma prática que impossibilita, ou dificulta, a organização social dessas comunidades sociais, culturais, raciais ou geográficas. Sem a autoidentificação, sem o reconhecimento do pertencimento, da

semelhança, da história e das práticas compartilhadas, pouco resta como denominador comum para que haja a organização/articulação do grupo em prol das mesmas pautas e reivindicações.

Até este ponto, foram expostas algumas das questões centrais no que diz respeito aos processos de diferenciação direcionados para as comunidades periféricas e seus indivíduos – muitos deles enraizados nas estruturas coloniais e que se mantêm no sistema atual. Embora eles possam, em sua maioria, ser reconhecidos de forma isolada e autônoma, é no processo de exotização que se encontram reunidos.

Entende-se exótico como aquilo que é proveniente de fora, que é externo à cultura, que é diferente, que foge aos costumes e às características do que é conhecido. Há também um uso que relaciona exótico ao que é extravagante ou excêntrico. Esses dois usos do termo exótico explicam, na associação entre eles, como a diferenciação e o estranhamento são relacionados. Um dos primeiros teóricos a tratar da exotização como processo social reconhecível foi Todorov (1989), que observou a fixidez do olhar para o diferente/externo/estrangeiro e seu caráter imaginário, distante do conhecimento verdadeiro sobre o objeto real. A exotização, para Todorov, “tem como objeto não uma cultura determinada, dotada de significação própria, mas algo que é construído apenas em relação ao olhar daquele que observa” – como explica Murari (1999, p. 47) em análise da obra de Todorov. Nesse sentido, essa atração, fixação ou interesse por uma cultura diferente se baseia em uma construção imaginária sobre as práticas e características que formam essa cultura.

A idealização – um dos elementos centrais na exotização – só é possível dentro de uma esfera em que o conhecimento sobre o objeto é escasso ou controlado. A ignorância sobre o objeto está, frequentemente, apoiada na distância entre ele e o exota – aquele que nutre o sentimento de idealização (TODOROV, 1989). Esse é um dos motivos que reforçam o processo em um movimento único e comum, dos países centrais em relação aos países periféricos. A associação entre a distância entre os locais e o poder geopolítico detido pelas regiões centrais torna a exotização realizável em uma configuração que se repete. Para Todorov (1989):

o conhecimento é incompatível com o exotismo, mas a ignorância é, por sua vez, inconciliável com os elogios dos outros; no entanto, é exatamente isso que o exótico gostaria de ser, um elogio à ignorância. Este é o seu paradoxo constitutivo. (TODOROV, 1989, p. 298).

É inviável determinar quando o processo de exotização começou. Talvez, em uma versão prematura, ele seja tão antigo quanto o estabelecimento de comunidades com culturas

particulares e, com isso, a diferenciação entre comunidades. Mas foi com a expansão das rotas de comércio da Europa para as Américas que o contato entre comunidades distantes, e culturalmente diferentes, que o processo se tornou identificável e complexo. Em específico, com a industrialização na Europa entre os séculos XVIII e XIX e solidificação das colônias como territórios independentes ou em busca de independência.

Com a modernização da Europa – produção industrializada, urbanização, modificações sociais e desenvolvimentos tecnológicos –, um crescente sentimento de afastamento da natureza e de “valores humanos pré-industriais” se tornou presente (LÖWY; SAYRE, 1995). A percepção de uma sociedade mais veloz e a falta de previsões sobre um futuro diferente daquilo até então conhecido, ao lado da sensação de perda da estabilidade que as tradições proporcionavam, criou um cenário de busca pelo que estava se perdendo. No programa de crítica à modernização, a exotização se tornou um movimento de busca pelos valores preservados nas sociedades que, segundo a ótica europeia, encontravam-se em estágios distintos de desenvolvimento. Para Murari (1999):

em busca desse passado perdido, o romântico abandona o mundo burguês, renunciando à vida urbana em favor da vida rural, renegando os países modernos em favor dos lugares exóticos, onde o passado primitivo tenha sido de alguma forma conservado. A viagem do romântico é uma viagem de retorno aos mananciais da criação, da sensibilidade e da espontaneidade, que nas sociedades modernas já se teriam exaurido por completo. O deslocamento no espaço tem, por isso, o mesmo sentido de um deslocamento temporal, pois o que se busca é recuperar o passado. (MURARI, 1999, p. 50).

Nessa busca, o europeu encontrava na ideia de América, um espaço de resistência, de permanência do estado primevo das coisas, que ele julgava esquecido no seu país. Ir à América ou namorar a ideia de América era acessar as origens, o estado primitivo das sociedades. Distante daquelas realidades, o exota defenderia a fixidez do estado primitivo dessas regiões – por achar que, assim, elas se manteriam não corrompidas, genuínas. A idealização das terras distantes e o medo do contágio da modernização, por parte do exota, incentiva a fixidez das identidades, das culturas e, com isso, a criação e manutenção dos estereótipos.

Nesse ponto, torna-se necessária uma observação sobre a relatividade do valor da exotização. É dizer, entender a exotização como um processo de valorização ou de desvalorização do Outro depende da especificidade de cada caso. À primeira vista, pode-se ter a ideia de que se trata de um processo de valor positivo, mas, ele permite, em suas

manifestações, que ambos os valores⁵⁸ sejam possíveis. Como um processo de idealização, de fixação das identidades – individuais ou coletivas –, permite-se que diferentes usos sejam feitos a partir desses processos e que as mesmas representações sejam avaliadas de forma distinta em contextos socioculturais diferentes.

Essa idealização, popularizada pelo olhar romântico europeu, dividiu espaço com a ênfase à barbárie desses grupos e a defesa da superioridade da civilização (VENTURA, 1991). Admirava-se certos aspectos, que eram recortados e vistos como passíveis de serem isolados da totalidade que não soava tão convidativa aos olhos do romântico europeu. Reside nesse recorte da realidade – aos olhos da idealização – raízes que fundamentam a ambiguidade tão presente na avaliação desses grupos. Sua simplicidade é original, mas também os mantém em um estado evolutivo inferior; sua relação com a natureza é próxima e pacífica – talvez porque sejam muito semelhantes em animalidade e falta de cultivo; desfrutam dos prazeres da vida e não conhecem muitas leis e regras sobre isso – o que os impede de serem cultos e educados.

Como mencionado anteriormente – em relação ao sucesso da colonização –, nenhum projeto é eficaz se não contar com a participação dos próprios integrantes do grupo. A exotização das regiões periféricas – em grande parte, colônias europeias – contou com o romantismo europeu e os movimentos de resistências aos processos de modernização para sua disseminação. Mas foi dentro dessas regiões que o processo foi mais facilmente identificável e exerceu um papel fundamental para que se tornasse reconhecível como crucial na própria estruturação dessas sociedades. Com os ideais de independência das colônias em relação às metrópoles e aos próprios processos de separação político-administrativa, fez-se necessário com que as novas nações fossem identificáveis enquanto Estados politicamente independentes, mas, também, simbolicamente identificáveis e culturalmente estabelecidos. Nesse sentido, os signos produzidos internamente deveriam ser massivamente reproduzidos e disseminados até que se estabelecessem como símbolos nacionais, que distinguissem o país em relação aos outros.

⁵⁸Embora se possa considerar a idealização europeia romântica da América – na procura por valores humanos perdidos na modernização – um movimento que demonstrava certo fascínio, tem-se que ter em mente que qualquer fixação de identidades e qualquer idealização que negue as singularidades e a mutabilidade são prejudiciais. E que mesmo sendo uma relação de fascínio/procura, ela só se torna possível – considerando a conjuntura das relações coloniais – graças à falta de conhecimento e ao estabelecimento de uma hierarquia entre as culturas.

O problema de estabelecimentos como esse – além do fato de procurar símbolos generalizadores que representem uma nação formada por populações culturalmente tão distintas – está no teor, pelo menos em parte, arbitrário dessas escolhas. Na ânsia por uma representação identificável, opta-se por eleger elementos que são pouco representativos da pluralidade encontrada – reduz-se uma nação plural a poucas imagens e representações que povoarão o imaginário coletivo nacional e, em especial, internacional. Para Murari (1999):

a viabilidade da construção de uma sociedade autônoma no mundo tropical dependia da afirmação de sua diferença fundamental em relação ao padrão europeu de cultura e de história, diferença percebida como originalidade, demonstração de independência e identidade cultural própria. (MURARI, 1999, p. 49).

Nomeado por Ventura (1991, p. 38) de *autoexotismo* – o processo interno em que os próprios integrantes da nação buscavam em elementos distintivos os símbolos da identidade nacional –, encontrou nas Letras um dos principais veículos para sua realização (CANDIDO, 1981). A estética romântica no século XIX – alinhada às primeiras tentativas de formação da identidade brasileira e em busca de uma originalidade ou essência nacional após a independência – influenciou na difusão do imaginário exótico dentro do território brasileiro. Para Candido (1981), apesar de ser reconhecido como um processo interno, é reconhecível a permanência da dependência de figuras estrangeiras, em especial, de intelectuais que procuravam nas regiões periféricas, produções culturais distintas e essencialistas – como o caso do crítico Ferdinand Denis que salientou que o caminho para a formação de uma literatura brasileira original estaria na observação da natureza e dos costumes locais (CANDIDO, 1981).

A natureza assumiu um papel determinista na observação estrangeira sobre a nação. O clima tropical ditava o que se poderia esperar dos hábitos e das características da população e, nesse sentido, servia de cenário fundamental para as narrativas que almejassem testemunhar a favor da formação de uma identidade nacional. Em países tropicais – aos olhos do exota – o ambiente impera sobre o social, determinando as limitações de certas funções como a racionalidade, o intelecto e a organização social – os sentidos e as respostas instintivas ao meio se destacam (MURARI, 1999). Esses essencialismos das terras tropicais que estavam povoando as produções literárias e artísticas da época, além de reduzirem uma população plural sob signos restritos, também justificavam a restrição das expectativas sobre essas terras e suas populações. A diferença era, então, oficialmente reconhecida e reforçada – e guardada para a posterioridade nas produções culturais –, o Outro tropical era facilmente reconhecido pela diferença que apresentava em relação ao conhecido, ao europeu. Assim, “a desordem

impõe-se à correção, o arrebatamento à frieza, o sensualismo à razão, a embriaguez de luz à sobriedade do europeu” (MURARI, 1999, p. 54).

Nessa construção e nesse reconhecimento em que a diferenciação é o processo chave, observa-se, novamente, a ambiguidade e a volatilidade com que Outro é visto – a marcação da diferença e a negação da individualidade –, “todos os primitivos se parecem, sejam eles de qualquer região ou continente, pois o que importa é que, para o exota, eles representam o oposto de seu país natal” (TODOROV, 1989, p. 304). A busca por símbolos que construíssem uma identidade nacional facilmente reconhecida dentro e fora do país – que reafirmasse simbolicamente a independência conquistada como nação –, povoou o imaginário estrangeiro e, inclusive, influenciou na concepção de si mesmo por parte da população brasileira. Candido pontua (1981):

um persistente exotismo, que ceivou a nossa visão de nós mesmos até hoje, levando-nos a nos encarar como faziam os estrangeiros, propiciando, nas letras, a exploração do pitoresco no sentido europeu, como se estivéssemos condenados a exportar produtos tropicais também no terreno da cultura espiritual. (CANDIDO, 1981, p. 324).

Dessa forma, produções artísticas e processos sociais dialogam em uma relação interdependente. A arte, por vezes expõe anseios e questões pertinentes a certas esferas da sociedade – sejam grupos periféricos ou centrais –, em outras, surge em resposta a processos anteriormente ocorridos. Enquanto produção simbólica fortemente dependente da recepção individual e da significação surgida desse contato, as produções artísticas podem ser, e muitas vezes foram, instrumentalizadas para fins específicos – como no caso da produção literária brasileira voltada para a observação da natureza e dos costumes que foi captada como elemento central para a formação da identidade nacional.

Independente da intencionalidade por trás dessas apropriações e recortes, é necessário ter em mente que as produções simbólicas influenciam na formação de identidades e nas suas representações que habitam o imaginário. A fixação de identidades, os essencialismos, as normalizações e a exotização são dependentes do uso de tais produções para que a disseminação e a permanência desses processos sejam efetivos.

A exotização – que pode ser em relação ao Outro ou autocentrada – depende, em sua raiz, da diferenciação e do reconhecimento da existência de fronteiras sociais, culturais, fenotípicas ou históricas. A falta de conhecimento sobre o Outro e a distância foram alguns dos elementos essenciais para que a exotização da América pelos olhos dos exotas europeus – um dos casos mais notórios do processo –, que acabaram por influenciar diretamente na

própria identificação das populações das periferias globais. Assim como Said (2007) fala em *orientalismo* – “um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia” (SAID, 2007, p. 27) –, pode-se falar, de forma generalizadora, de uma experiência das periferias em relação aos centros, na qual as diferentes comunidades têm suas identidades generalizadas e fixadas a partir do contato e da leitura das comunidades centrais. A leitura de Said sobre a relação entre Oriente e Ocidente pode, para fins desta pesquisa, dar uma demonstração dos processos que ocorrem também no contato entre outras comunidades periféricas:

o Oriente não é um fato inerte da natureza [...] Os homens fazem sua própria história, de que só podem conhecer o que eles mesmos fizeram, e estendê-la à geografia: como entidades geográficas e culturais – para não falar de entidades históricas – tais lugares, regiões, setores geográficos, como o “Oriente” e o “Ocidente”, são criados pelo homem. Assim, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra. (SAID, 2007, p. 31).

E exotização é uma idealização que, assim como a diferenciação, fixa a diferença entre exota e exotizado, ao mesmo passo que nega a individualidade entre os exotizados e homogeneiza suas identidades, produções e saberes. Europeus buscavam na literatura do Brasil a saciação das expectativas de suas representações – pautadas na falta de conhecimento, na distância e na busca por valores humanos distanciados pela modernização na Europa. Apesar da literatura ser um dos exemplos mais notórios do uso de produções artísticas na exotização do Outro, outras produções também exerceram papéis fundamentais na criação de representações sobre essas comunidades – como é o caso das artes visuais. A exotização de produções artísticas e de artistas periféricos por parte da Europa, ao longo da história, é o tema do próximo subcapítulo.

3.3 A EXOTIZAÇÃO NA ARTE: DO CENTRO À PERIFERIA

Ao longo deste capítulo foram abordados os principais elementos necessários para uma melhor compreensão do processo de exotização. Com especial destaque às ligações sociais e históricas, viu-se que muito do que se observa nas relações e estruturas geopolíticas atuais, tem sua raiz em configurações complexas e seculares – como a hierarquia entre centro e periferia e sua origem no sistema colônia-metrópole. A exotização, por sua vez, não depende apenas dessas estruturas historicamente solidificadas, mas de uma constante conservação que mantém tanto o executor, quanto o objeto, dependentes do mecanismo.

Os processos com os quais a exotização dialoga existem de forma independente – como a diferenciação, a classificação, o estabelecimento de estereótipos e suas representações, a normalização, a fixação de identidades e outros – e há, também, uma série de condições para que a exotização possa acontecer – como o distanciamento e a falta de conhecimento aprofundado sobre o objeto, por parte do exota; além de uma frequente busca por valores, produções, práticas ou estilos de vida que não estejam disponíveis ou que não sejam comuns no meio em que o exota está inserido. Resta agora, explicar como se dá o processo de exotização dentro do campo da arte, em especial, a partir de uma perspectiva histórica – o que permitirá que seja possível uma análise de suas manifestações na contemporaneidade.

Quando se fala em exotização na arte, deve-se levar em conta as diferentes direções nas quais o processo pode se dar. Pode-se falar na exotização do artista, na exotização da produção artística e na perspectiva da exotização de uma população ou cultura a partir da produção artística. Evidentemente, os dois primeiros, com frequência, mesclam-se, confundem-se e são interdependentes. Embora o objetivo desta pesquisa seja lançar visibilidade sobre a exotização de artistas periféricos como uma das possíveis causas para sua crescente inserção no sistema da arte, faz-se necessário compreender como a exotização aconteceu – em suas diferentes direções – na história da arte recente, do século XVI ao XX. Optou-se, aqui, por uma abordagem recente por se tratar – como mencionado no subcapítulo anterior – de um processo estreitamente ligado à configuração global em *sistema-mundo*⁵⁹ – divisão do mundo em centro e periferia, consolidação do capitalismo, dependência de mercados, divisão precária do trabalho e outros – que fez com que os processos resultantes tivessem a atual configuração.

A história da arte é marcada pela existência de centros – cidades ou países que durante certos períodos se tornam referências na produção e comercialização de arte –, como a Itália da Renascença, a França do século XX e os Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial (GOMBRICH, 2012). Esses centros são marcados, principalmente, pela chegada de artistas de outras regiões em busca de contatos profissionais; à procura de oportunidades para ascensão, reconhecimento e inserção no comércio de venda de obras; e pela tentativa de estabelecer

⁵⁹Embora a configuração global em *sistema-mundo* tenha nascido a partir da expansão europeia sobre os outros continentes – com as Grandes Navegações e, posteriormente, com a colonização e a solidificação do capitalismo –, sabe-se que o contato entre culturas distintas é uma realidade comum a toda história da humanidade. Dentro dessa perspectiva, é provável que processos semelhantes à exotização tenham sido comuns em diversos momentos da história humana. Afinal, a falta de conhecimento e o reconhecimento da diferença – tão comuns nos encontros entre comunidades – são etapas básicas para o processo de exotização.

redes de relações interpessoais para seu aperfeiçoamento artístico. Quando observadas as periferias globais, durante esses períodos, nota-se, em contrapartida, a frequente saída de artistas e estudantes de seus países de origem em direção a esses centros. Nesse movimento, encontram-se, de um lado – nos centros da arte de cada período –, uma efervescente cena artística repleta de eventos, influências e encontros que acabam alimentando e repercutindo nas etapas seguintes da história da arte; do outro, nas regiões periféricas de onde provêm esses artistas e estudantes, observa-se uma notável sede por influências e pela formação de ambientes artísticos internacionalmente reconhecidos.

Ao se depararem, ao longo dos séculos, com essa centralização das produções, artistas e estudantes perceberam que suas participações e inserções no mercado seriam pouco efetivas se não estivessem no centro de circulação. Para além do fato de que a atuação desses artistas dentro dos centros contribuiu para os rumos da história da arte, deve-se destacar que o retorno deles a seus países de origem – ou mesmo o contato mantido com colegas dessas regiões – foi decisivo para o desenvolvimento do cenário artístico nas periferias globais. Esse é o caso de grande parte dos modernismos latino-americanos, nos quais artistas – em grande maioria provenientes de famílias abastadas –, após passarem temporadas na Europa, retornavam a seus países trazendo novidades estilísticas, conceituais e técnicas sobre a arte (CANCLINI, 1989).

Dentre os casos mais emblemáticos, está o da artista brasileira Anita Malfatti que após estudar na Alemanha e nos Estados Unidos entre 1910 e 1917, retornou ao Brasil com novidades sobre o que estava sendo produzido e exposto nessas regiões. O caso de Malfatti é ainda mais conhecido pela repercussão inicialmente negativa que sua produção – alinhada às vanguardas europeias – suscitou. Sua história é um exemplo de como a distância conceitual entre as periferias e os centros da arte era notável. Serve, também, para recordar que nem sempre as novidades chegadas – por mais excitantes que soassem – eram recebidas com entusiasmo e imediata assimilação. Afinal, muitas das modificações artísticas em relação à temática, ao estilo e à técnica surgem de um diálogo com o meio no qual se desenvolvem. Isolar tais práticas de seu contexto e alocá-las em regiões distintas pode gerar estranhamento e, inclusive, uma ausência de sentido. Canclini (1989) argumenta:

a primeira fase do modernismo latino-americano foi promovida por artistas e escritores que regressavam aos seus países de uma temporada na Europa. A modernização artística foi suscitada pelas perguntas dos próprios latino-americanos acerca de como tornar sua experiência internacional compatível com as tarefas que

lhes são apresentadas pelas sociedades em desenvolvimento. (CANCLINI, 1989, p. 75, tradução nossa⁶⁰).

É nessa perspectiva que nasce a principal crítica direcionada para os modernismos das periferias – da existência de um desalinhamento entre o modernismo cultural e a modernização social. Abordado por Canclini (1989), o fenômeno do modernismo na América Latina tem sua estrutura especialmente forjada pelo contexto sócio-histórico no qual se insere. Ao contrário da Europa onde o modernismo se constitui como uma consequência do processo de modernização social – uma resposta cultural às modificações ocorridas no campo da produção industrial, do planejamento das cidades e das novas tecnologias –, nas periferias, o modernismo se fez presente a partir de um contato por migração. O que isso gerou? Ainda que nascida de questionamentos e acontecimentos sucedidos em outro continente, a arte moderna latino-americana foi capaz – em sua plasticidade e em sua necessidade de diálogo com as problemáticas e anseios contextuais – de se adaptar e fazer sentido dentro do seu novo espaço. Técnicas, temas e estilos foram sendo formulados de acordo com o que fazia sentido para as comunidades e regiões relacionadas.

Ainda assim, essas não foram assimilações e adaptações fáceis. Se consideradas as estruturas sociais da maioria dos países latinos – de recentes passados coloniais, frágeis democracias e compostas por elites ainda detentoras dos privilégios históricos –, é fácil perceber que a chance de um cenário tenso entre tradição e modernidade se estabelecer era grande. A distinção entre uma assimilação da arte moderna que compreendia a influência dos centros sobre as questões dos territórios latinos e a simples cópia de um modelo central descolada da realidade do atual território era frágil. O diálogo das influências europeias com as produções vindas de comunidades periféricas – como as dos povos originários e dos grupos advindos da África Subsaariana – foi negado⁶¹ em prol de uma tradição eurocêntrica que não abarcava o que fosse de raiz periférica. Na visão hegemônica:

as discordâncias entre modernismo cultural e modernização social nos tornariam uma versão deficiente da modernidade canonizada pelas metrópoles. Ou o contrário:

⁶⁰Do original: “la primera fase del modernismo latinoamericano fue promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de una temporada en Europa. La modernización artística fue suscitada por las preguntas de los propios latinoamericanos acerca de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo”.

⁶¹Embora não se tenha reconhecido oficialmente a influência de elementos advindos de culturas não-europeias, historiadores de arte, atualmente, reconhecem o forte papel que essas produções e obras executaram sobre a arte produzida na América Latina (LÉON, 2013). Sabe-se, por exemplo, que no barroco brasileiro, muitos escravizados foram alocados em postos de trabalhos nas construções de igrejas e na produção de estatuária e escultura. Dependendo o grau de liberdade dado pelo mestre ou supervisor, era possível que os escravizados inserissem nas obras elementos estilísticos ou relativos a técnicas que traziam de suas comunidades (PROENÇA, 2003).

como a pátria do pastiche e da bricolagem, onde muitas épocas e estéticas se encontram, teríamos o orgulho de ser pós-modernos desde muitos séculos e de uma maneira única. (CANCLINI, 1989, p. 19, tradução nossa⁶²).

No sarcasmo da afirmação de Canclini – sobre a pátria do pastiche e da bricolagem – reside uma forte crítica à fixação de identidades. Se não se pode superar a discordância entre modernização social e modernismo cultural enquanto pátrias periféricas, que se reconheça a singularidade do próprio processo nascido do encontro dos diversos modelos importados e que se faça desse comportamento – característico da pós-modernidade – algo próprio das periferias globais. É nessa relação entre as periferias e os centros que surgem muitos dos processos sociais complexos que definem a atualidade – como menciona Canclini (1989):

Em meio a essas tensões se constituem as relações complexas, nada esquemáticas, entre o hegemônico e o subalterno, o incluído e o excluído. Esta é uma das causas pelas quais a modernidade implica tanto processos de segregação como de hibridação entre os diversos setores sociais e seus sistemas simbólicos. (CANCLINI, 1989, p. 40, tradução nossa⁶³).

Se, por um lado, a chegada de artistas das periferias globais foi um dos traços do modernismo europeu, por outro, a saída de artistas em direção às periferias – ainda antes do modernismo –, marcou o que se poderia chamar, aqui, de período crítico da exotização.

A relação entre os territórios europeus e o que, então, se denomina com o generalizador *Oriente*, é histórica e remonta à antiguidade greco-romana – com as rotas de comércio de mercadorias e de trânsito humano entre Europa, Ásia e Oriente Médio. Esse contato não pode ser visto como mero influenciador no campo da arte, mas como ponto chave onde se estabeleceram o que hoje elencamos como tradições na história da arte ocidental. Mesmo nesses períodos, torna-se impossível falar em pureza, na ausência de influências de diferentes povos que transitavam pela Grécia Antiga e pelo Império Romano. De qualquer forma, a linguagem empregada na arte e a lógica das nomeações, adotaram termos e delimitações que passam a errônea ideia de centralização e de avanços restringidos pelo trabalho e pensamento de grupos específicos. O Renascimento, tão marcado pela centralização da produção na Itália e pela marcação dessas identidades, deve ser recordado

⁶²Do original: “los desacuerdos entre el modernismo cultural y la modernización social nos volverían una versión deficiente de modernidad canonizada por las metrópolis. O la inversa: que por ser la patria del pastiche y el bricolage, donde se dan cita muchas épocas y estéticas, tendríamos el orgullo de ser posmodernos desde hace siglos y de un modo singular”.

⁶³Do original: “en médio de estas tensiones se constituyen las relaciones complejas, nada esquemáticas, entre lo hegemónico y lo subalterno, lo incluído y lo excluído. Esta es una de las causas por las que la modernidad implica tanto procesos de segregación como de hibridación entre los diversos sectores sociales y sus sistemas simbólicos”.

como um movimento nascido da expansão das rotas comerciais e, com isso, do estreitamento do trânsito de influências e objetos entre Europa e o Oriente.

O que se denomina *Orientalismo* – estudo das civilizações orientais (SAID, 2007) –, nasce nesse contexto de aproximações fortalecidas no século XVI e que teve seu apogeu no século XIX com a popularização do Orientalismo como disciplina acadêmica, rota de pesquisa artística e antropológica (GOMBRICH, 2012). “O Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora, desde a Antiguidade, um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (SAID, 2007, p. 27). O imaginário europeu foi embebido em teorias, histórias e objetos orientais – através, é claro, da visão e da curadoria do próprio europeu. Toda narrativa, objeto ou fato chegados do Oriente, vinham de um processo de escolhas e rejeições, mastigados e processados pela ótica do mediador. O *Orientalismo* é tido, assim, “como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 2007, p. 29). Mantém-se no imaginário social europeu – através da restrição das narrativas, da fixação das identidades, do destaque às diferenças e da exotização – o Oriente em um espaço delimitado e congelado.

A arte contribuiu diretamente para o estabelecimento e a manutenção do imaginário restrito sobre o Oriente através da forte propagação do estilo orientalista na pintura. Pintores como o francês Jean-Léon Gérôme e o inglês William Logsdail são exemplos da força com que o estilo esteve presente na arte do século XIX. Ambos, em viagens à Turquia, e ao Egito e Oriente Médio, respectivamente, produziram trabalhos que posteriormente foram expostos na Europa – pedaços isolados de países que, captados, interpretados e representados, passaram a habitar o imaginário da população como se fossem retratos-testemunhas de uma realidade. Em suas cenas, habitam elementos dos mais variados, de individualidades atraentes por serem desconhecidas e em coerência com as representações fixas amplamente divulgadas. Tais elementos se combinam em cenas cheias, transbordantes, em “episódios romanescos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” – como lidas por Said (2007, p. 27).

Embora se associe atualmente a arte à ideia de criação e interpretação do mundo a partir dos sentidos e da cognição do artista, sem que haja a necessidade de compromisso com a realidade, sabe-se que esse não foi o pensamento vigente na maior parte da história da arte (GOMBRICH, 2012). Até a invenção da fotografia – e seu uso disseminado como forma de registro do mundo –, como destacado no capítulo dois dessa pesquisa, grande parte da

produção artística era destinada a suprir a necessidade de documentar episódios, eventos, pessoas ou qualquer outro elemento julgado importante para alguém ou para a comunidade. Nessa perspectiva, se analisada a relação entre o público e a obra⁶⁴, torna-se interessante refletir sobre o caráter da importância e da credibilidade dada às obras durante aquele período.

É necessário, previamente, recordar o fato de que a educação formal – a leitura, a escrita e, inclusive, a educação para a apreciação das produções culturais – tenham sido práticas extremamente restritas a pequenas parcelas da população. Aliado a isso, o fato de que as obras eram, em parte, destinadas à representação de acontecimentos históricos, ambientes ou pessoas – encomendadas ou financiadas por membros do clero, da realeza e posteriormente da burguesia – fazia com que se criasse uma forte crença na correspondência entre a representação e os objetos retratados. Um quadro sobre a coroação de um rei, uma guerra ou uma conquista era tido como um registro fidedigno a ser consultado e levado em consideração na hora de recordar ou analisar os fatos ou indivíduos representados. Essa associação, em termos de exotização, faz com que se questione o papel das produções artísticas na fixação de identidades culturais no imaginário social.

O Oriente continuou sendo objeto de fascínio, exotização e procura ainda na primeira metade do século XX, mas dividiu espaço com as colônias europeias modernas nas Américas e na África. Assim como o Oriente ajudou a definir a Europa (SAID, 2007), as representações e narrativas europeias sobre a América Latina e a África contribuíram para a construção das identidades dessas regiões no imaginário europeu. As expedições científicas e as artísticas foram eventos representativos desse movimento do centro para a periferia.

As expedições científicas objetivavam registrar detalhadamente aspectos gerais ou específicos do local – fauna, flora, topografia, tipos humanos, costumes e práticas sociais. Com objetivo de categorizar, registrar e preservar para fins de conhecimento ou de inventário, as expedições, indiretamente, foram os veículos pelos quais as representações das identidades e das culturas cruzaram o oceano (KURY, 2001). Os artistas – seja nas expedições científicas, incumbidos dos registros formais, seja nas viagens artísticas, em busca de material criativo –, transitaram por essas regiões produzindo, especialmente, pinturas, aquarelas e gravuras. A principal problemática sobre essa prática reside no modo como esses registros, ou melhor,

⁶⁴Deve-se recordar que até os séculos XVII e XVIII o acesso às obras era limitado às parcelas seletas da sociedade e que foi apenas com o *Salão de Paris* – fundado em 1667, tornado público em 1737 e declarado livre em 1849 – que o modelo de exposição aberta conhecido atualmente se tornou comum. O contato do grande público com as produções artísticas se dava de forma limitada e comumente em espaços religiosos ou comemorativos.

essas representações, eram feitas. O caderno de viagem era o suporte estratégico e usual nas expedições, no qual o artista – muitas vezes em condições ambientais desfavoráveis – tomava notas e produzia esboços breves que, posteriormente, serviriam de base para a produção das obras – na maioria das vezes executadas somente no retorno ao país de origem e, em alguns casos, meses ou anos depois. Na visão de Levi-Strauss, os cadernos eram “especiarias morais que nossa sociedade experimenta, trazida por modernos Marcos Polos, para sanar uma necessidade aguda, de uma civilização que procura acrescentar novos registros ao seu teclado sensorial, ao se sentir soçobrar no tédio” (LEVI-STRAUSS, 2004, p. 35).

Se levado em conta o fato de que, praticamente, até a segunda metade do século XIX, parte considerável das produções era formada por obras incumbidas de realizar o trabalho que seria ocupado posteriormente pela fotografia – de servir de registro sobre acontecimentos, pessoas, lugares e outros –, somado ao processo pelo qual se davam as produções nas expedições científicas – a partir do contato de alguns viajantes, em ambientes pouco apropriados para a produção artística, vezes pautadas em rascunhos breves e pouco detalhados –, deve-se levantar a possibilidade de que muitas das imagens que povoaram as exposições de arte na Europa e que passaram a fazer parte do imaginário coletivo, tenham pouca ligação com o ambiente, as práticas e os tipos humanos encontrados nas regiões representadas.

Esse desacordo entre a realidade e as representações era, em parte, resultado das problemáticas que envolviam a produção das obras nas expedições científicas e artísticas – como a distância temporal entre os esboços e a realização obras, e a própria interpretação do artista sobre as cenas e objetos observados. Mas também, é necessário levar em conta algumas das práticas artísticas conhecidas que eram adotadas no período. Dentre elas está a adaptação das representações de acordo com o gosto do público (KURI, 2011). Ao retornarem a seus países, tendo em mente os espaços pelos quais as obras iriam circular e o público que entraria em contato com elas – incluindo possíveis compradores e mediadores –, artistas adaptavam suas observações, produzindo obras que possuísem tema, linguagem ou estilo mais difundidos dentre o público-alvo.

Como resultado de processos como esse, não são raras as obras apresentadas como registro científico, mas que apresentam elementos reunidos para fins de composição e que acabam, assim, entrando em conflito com a realidade. É o caso de algumas das obras produzidas pelo artista holandês Albert Eckhout na sua estadia no Brasil como integrante da comitiva de João Maurício de Nassau, entre 1637 e 1644 (BRIENEN, 2006). Conhecido pelos

seus *tipos humanos*, Eckhout produziu dezenas de obras representando indivíduos das diversas etnias encontradas no Brasil. Dentre essas obras estão *Mulher Africana* (1641) e *Homem Africano* (1641) – pinturas nas quais mulher e homem são representados em uma composição repleta de elementos simbólicos. Das muitas questões que as obras podem suscitar, algumas se mostram de especial interesse para este estudo. Tanto o título quanto a reunião dos elementos que compõem as obras, tratam de generalizações. O objetivo das obras não era retratar sujeitos específicos, mas modelos que representassem a África – escolha que por si só já é uma generalização que reúne sob um denominador comum imensas diferenças culturais. Para Bôas (2012):

o pintor holandês usou objetos que haviam sido trazidos ao Brasil como curiosidades de outras partes do mundo, como Ásia e África, para embelezar seus retratos e também transformar suas pinturas em *mise-en-scène*. [...] o conceito etnográfico como tal não existe, mas é de fato fabricado deslocando objetos e técnicas para mostrar as diferenças entre europeus e não europeus. (BÔAS, 2012, p. 45-46, tradução nossa⁶⁵).

Eckhout reúne em ambas as pinturas, objetos de diferentes comunidades: uma tamareira – comum no norte da África; tanga da Nova Guiné; e chapéus e cestas feitos no Brasil (ZIMMERMAN, s.d.). Outros elementos que chamam atenção em ambas as obras pelo simbolismo contido são a espiga de milho – em *Mulher Africana* – e a palmeira – em *Homem Africano*. Enquanto a espiga aponta para os genitais da mulher com os seios desnudos, a palmeira – de reconhecível referência ao órgão genital masculino – impõe-se ereta, ao lado do homem. Até que ponto, a escolha do artista em compor pinturas reunindo elementos provenientes de diferentes culturas e representando indivíduos em vestes pouco comuns no ambiente de trabalho colonial, pode influenciar no estabelecimento de representações pouco condizentes com a realidade no imaginário coletivo?

As representações sobre as populações periféricas estabelecidas no imaginário – como abordado no subcapítulo anterior – puderam ser usadas, propositadamente, ou não, para diversos fins. Se o nativo era representado como selvagem, seu extermínio e sua caça poderiam ser mais facilmente aceitos. Se representado com certa humanidade, a catequização e a colonização seriam alternativas mais bem vistas. De qualquer forma, independente da roupagem e da escolha do estereótipo na representação, o importante era salientar a diferença

⁶⁵Do original: “the Dutch painter used objects that had been brought to Brazil as curiosities from other parts of the world, such as Asia and Africa, in order to embellish his portraits and also to make his paintings into *mise-en-scène*. [...] the ethnographical concept as such does not exist but is in fact fabricated by displacing objects and techniques to show up the differences between Europeans and Non-Europeans”.

– tipos humanos produtos de um mundo não-europeu: diferente, desconhecido e exótico (DIAS, 2006).

As viagens expedicionárias de artistas pelas periferias globais foram uma prática comum, em especial, do século XV ao XX. O Brasil, marcado pelos relatos de exuberante fauna e flora, recebeu uma quantidade expressiva desses viajantes, advindos de diversos países. Estão entre eles: o francês Jean Gardien, em 1555; os neerlandeses Franz Post e Albert Eckhout, que permaneceram de 1630 a 1654; o russo Loui Choris, de 1815 a 1818; os franceses Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, em 1816; e o alemão João Mauricio Rugendas, de 1824 a 1829 (DIAS, 2006).

O século XX, de relevantes mudanças no campo da arte, foi marcado, também, por modificações no que diz respeito à relação dos artistas com as periferias globais. Se anteriormente as expedições científicas – com a missão de catalogação e registro – foram responsáveis por levarem artistas às regiões não-europeias, na segunda metade do século XIX e durante a primeira metade do século XX, nota-se um trânsito de artistas para essas regiões na busca por respostas pessoais e artísticas. Com a industrialização e a modernização, a Europa se constituiu, aos olhos dos artistas, como um espaço de liberdade criativa – especialmente em relação às temáticas e linguagens –, mas também, de uma notável sensação de afastamento da natureza e de valores humanos. Com a chegada de viajantes das expedições científicas, de comerciantes e de membros do exército, que estiveram em viagem às colônias e ex-colônias europeias, vieram também produtos dessas regiões – em especial, aqueles que chamavam atenção pela sua singularidade e diferença:

no século XIX os membros da administração e do exército dos países colonizadores (especialmente Inglaterra, França e Alemanha) voltando à Pátria depois de alguns anos de serviço, amavam trazer consigo algumas daquelas “curiosidades” que teriam, mais tarde, conferido um tom exótico às suas casas. Com o passar do tempo, muitos daqueles exemplares de arte primitiva andaram dispersos, primeiro no sótão, depois no lixo. (HUERA, 1991, p. 10).

Itens de culturas diferentes se tornaram signos de status e distinção. Possuí-los significava ser um cidadão do mundo, em contato com as descobertas atuais e possuidor de recursos financeiros ou sociais que possibilitassem essas viagens e aquisições (HUERA, 1991). Em consonância com o crescente interesse social, científico e acadêmico sobre as terras estrangeiras, os artistas passaram a enxergar essas regiões como potenciais fontes de material criativo e humano, diferentemente do que sentiam ser oferecido na Europa naquele

período. Os objetos chegados sob o nome de artefatos traziam soluções, combinações e modos de criação diferentes, que estimularam a imaginação e a curiosidade de muitos desses artistas.

Um dos casos mais conhecidos é o do artista Paul Gauguin, que desencantado com a modernização de Paris e os condicionamentos sociais, viajou por diversas regiões – como Bretanha, Taiti e Martinica –, onde entrou em contato com as produções artísticas locais. Em 1891, mudou-se para o Taiti não só em busca de material criativo, mas de uma vida que, para ele, apresentava simplicidade e autenticidade (GOMBRICH, 2012). Para Gauguin, não havia “lugar nem para a arte nem para o artista na sociedade burguesa e materialista” (BARROS, 2011, p. 40). As ilhas dos mares do sul, assim como as demais regiões nas quais havia colônias ou ex-colônias europeias, que foram por séculos vinculadas à ideia de primitivismo, tiveram suas identidades culturais ainda mais estigmatizadas pelo contraste estabelecido com a modernização da Europa (HUERA, 1991).

As obras de Gauguin em sua estadia no Taiti são marcadas pelo uso de modelos nativas em cenas repletas de uma sexualidade despreziosa, envoltas por cores planas, com pouca ligação com as colorações reais de objetos e pessoas. As formas simplificadas e as cenas de natureza condizem com a busca artística de Gauguin pelo primitivismo. “Suas obras taitianas são um testemunho claro de um olhar romântico, idealista, predominante no século XIX, porém europeu, não do estilo arcaico das sociedades tribais” (BARROS, 2011, p. 41).

Para além das críticas à figura de Gauguin, suas obras também levantam questões pertinentes sobre a sexualização e o uso de modelos nativas em cenas compostas pelo artista. A propagação de ideias que relacionavam essas culturas a um estado primitivo da sociedade, associadas ao crescente interesse pela diferença, afetou várias áreas do conhecimento. A produção de Gauguin no período em que esteve no Taiti testemunha imgeticamente sobre como a arte pôde trabalhar – com intenção consciente ou não do artista – a favor da exotização de culturas não-europeias. Huera (1911) destaca:

por muito tempo o Ocidente tem fantasiado sobre as ilhas dos mares do sul, sonhados com lugares paradisíacos, e as narrações míticas que marinheiros e exploradores faziam delas alimentavam estas fantasias, fornecendo, porém poucos dados autênticos sobre os povos que habitavam aqueles lugares, seus costumes, suas crenças, sua arte. Quando finalmente se começou a conhecer as obras extraordinárias das populações daquelas terras longínquas, teve-se também o testemunho concreto da acesa fantasia dos mais românticos sonhadores. (HUERA, 1991, p. 40).

No mesmo período, o pintor francês Eugène Delacroix se dispôs a integrar uma missão diplomática ao Marrocos, acompanhando o conde de Mornay até Tanger e Mèknes e

passando pela Espanha e Argélia (GUARALDO, 2011). Embora se trate de outra experiência e de outra região, Delacroix, em suas cartas, deixa nítido o tom de sua visão sobre as culturas locais. Em fevereiro de 1832, escreve: “vou me infiltrando pouco a pouco nas formas do país, de maneira que chegue a desenhar comodamente muitas dessas figuras de Mouros” (JOUBIN, 1984, p. 20). A presença do pintor na missão é um exemplo do interesse romântico pela chamada estética orientalista – anteriormente mencionada – que considerava as diferenças humanas singulares contribuições para os processos da sociedade. Guaraldo (2011) observa:

o destaque dado pelo romantismo ao característico abre caminho para a ciência social. Mas a sua preocupação básica não é a científica, e sim a configuração do homem dentro de um ambiente. Daí o seu interesse pela “cor local”. Ao romântico, interessa o ser humano na paisagem social que o emoldura. No “país exótico” há uma possibilidade de encontrar uma cultura integrada com a unidade e síntese que o romântico não encontra no homem europeu – sempre visto como um ser cindido e fragmentado. O espírito romântico incentiva o interesse histórico, arqueológico e etnográfico. (GUARALDO, 2011, p. 107).

A viagem de Delacroix – e, em especial, seu encontro com o sultão Abd-er-Rahman – foram temas recorrentes em suas pinturas ao longo de anos seguintes. Fazendo o uso dos cadernos de viagem, o artista criou esboços e tomou notas informativas sobre os elementos, práticas e tipos humanos que chamavam a sua atenção. Mesmo com notável distância temporal entre a viagem e vários de seus desenhos e pinturas sobre o Marrocos, as obras se mantiveram por muito tempo como representações fidedignas da região (GUARALDO, 2011). Além disso, Delacroix encontrou dificuldade para produzir alguns de seus esboços durante a viagem – em particular, graças à proibição islâmica de representar a figura humana. Em abril do mesmo ano, o pintor escreve em uma de suas cartas: “o pitoresco abunda aqui, seria capaz de fazer a fortuna de vinte gerações de pintores” (JOUBIN, 1984, p. 35).

Pitoresco é uma palavra que possui forte relação com a exotização. Popularizada no século XVII e teorizada pelo pintor inglês Alexander Cozens, ela foi amplamente empregada nos espaços artísticos para designar paisagens e cenas dignas de serem pintadas. Postulava-se, então, que a natureza era fonte de estímulos ricos e diversos, que deveriam ser reconhecidos e interpretados pelos artistas, transformando-se em uma obra cultural e não mais natural. Como extensão desse postulado, os cenários e paisagens distantes e pouco conhecidos se apresentavam como fontes inesgotáveis de cenas pitorescas – que deveriam ser captadas. “O pitoresco estava então relacionado ao desejo de alheamento no espaço e busca de lugares distantes e selvagens, com diferentes fisionomias e costumes. Lugares que provocam excitações de sensações, embotadas pela rotina das cidades” (GUARALDO, 2011, p. 104).

Assim como Oriente, a América Latina e a Oceania, a África foi também fonte de representação e de busca por elementos que inspirassem a criação. O século XIX, em especial, foi cenário da retirada de milhares de artefatos e objetos de países africanos por exércitos europeus. O reino de Benin, na Nigéria, é reconhecido como um dos territórios que tiveram grande quantidade de itens retirados e que passaram a figurar em coleções particulares e públicas na Europa (HUERA, 1991). Dentre os itens retirados do continente, encontravam-se diversas obras de arte – consideradas, até metade do século XX, como artefatos ou artesanatos imbuídos apenas de teor religioso, mítico ou ornamental. Como discutido no capítulo dois, essa rotulação das obras de diversos reinos africanos, demonstra o forte caráter eurocêntrico com que as produções culturais não-europeias eram tratadas, sendo destituídas de qualquer valor artístico que poderia demonstrar pensamento complexo.

Com a teoria da evolução e a influência exercida na formulação de teorias a respeito das diferenças entre as culturas europeias e as tribais, a África fora, mais do que nunca, matéria de teorização, curiosidade e imaginação. Difundia-se a ideia de que, graças ao isolamento, tais regiões haviam permanecido em um estado primitivo na linha evolutiva que ia da barbárie à civilização (SCARDUELLI, 1980). Para León (2013):

no contexto dos discursos historiográficos ocidentais mais conservadores, a produção simbólica das culturas africanas tem sido considerada “primitiva”, como uma espécie de “outro exótico” com objetivo de ratificar a identidade “própria”. [...] Sua conotação negativa e seu sentido pejorativo (atrasado, rudimentar, simples) se inscrevem na trama de consequências do encontro entre as civilizações europeias e africanas no contexto colonial, ou seja, que basicamente se assenta na construção de um imaginário de alteridade. (LÉON, 2013, p. 12, tradução nossa).

Atualmente, entende-se que a arte africana desempenhou um papel fundamental nos rumos da arte ocidental a partir do contato que artistas europeus tiveram com obras e objetos – o que acabou por influenciar, diretamente, as produções modernistas (GOMBRICH, 2012). As formas simplificadas e a especialização na construção das figuras escultóricas foram vistas, por alguns, como provas da simplicidade e do primitivismo em que essas culturas se encontravam. Mas, como reconhecido posteriormente, essas formas e os modos de produção eram testemunho da capacidade de abstração desses artistas. Se, há séculos, artistas europeus tentavam reproduzir cenas que fossem próximas da realidade, muitas das obras encontradas em reinos africanos, demonstravam a superação dessa busca e a aplicação de valores estéticos relacionados à criação simbólica.

Pablo Picasso foi um dos primeiros, e principais artistas, a fazer uso de referências africanas e a depor a favor de uma análise mais cuidadosa e menos eurocêntrica sobre tais produções. “Ele estava absolutamente convencido de que talvez a cultura europeia já estivesse madura para compreender e valorizar a simplicidade e o *vigor selvagem* da arte africana” (LAMBERT, 1989, p. 11, grifo nosso). Embora Picasso tenha iniciado uma nova tradição em relação à recepção das produções africanas na Europa, sua visão e intenção não deixam de demonstrar que seu lugar nunca deixou de ser o de um homem branco, europeu, filho de sua cultura e de sua época. Ele buscava na África, e em suas produções, confirmações para sua idealização sobre essas culturas e sobre a forma como vivenciavam o mundo. Assim como Gauguin, Picasso sentia-se cansado da limitação imposta pelos cânones europeus e pela frequente sensação de saturação das fontes de referência – o que o impulsionou a voltar seu olhar para o diferente e o novo. Para Barros:

a outra visão de primitivo adotada por Picasso também remete à ideia de pureza, pois a arte dos africanos não havia sido contagiada pela europeia. Porém, essa pureza significa ausência de intercâmbio cultural. Picasso está interessado na forma e não na vida e no destino dos povos primitivos. Partindo deste pressuposto, ao contrário de Gauguin, ele não é conservador, tão pouco romântico em relação aos primitivos. Sua postura é, digamos, “predatória”. (BARROS, 2011, p. 44).

Embora partindo de vivências distintas, Delacroix, Gauguin, Picasso e muitos outros, falam de uma experiência semelhante em sua essência – a exotização. Eles associavam essas regiões à permanência do estado natural das coisas, habitadas por populações puras, simples, inocentes, desapegadas dos bens materiais (BARROS, 2011). Essa idealização e fixação de identidades alimenta a estereotipagem e a estigmatização de regiões e populações altamente diversas em práticas, crenças e identidades.

Como mencionado anteriormente, a intencionalidade – por parte do exota – por trás das representações dos territórios não-europeus, da adoção de técnicas e temas encontrados nas produções locais e da busca por estilos de vida afastados da realidade europeia, não é determinante para que o processo aconteça ou não. A exotização pode ser um processo passivo, sem que o exota perceba seu papel. A distância entre ele e o objeto, bem como a falta de conhecimento, a idealização e a fixação das identidades e representações, impedem, muitas vezes, que o processo seja percebido como tal. Produto de seu tempo e sua cultura, o exota tem sua visão e sua compreensão sociais restringidas pelos estigmas, crenças e paradigmas com os quais convive. Ainda que a exotização possa guardar sentimentos como o fascínio e a admiração, qualquer fixação, normalização e estigmatização de identidades e culturas não se

mostram benéficas. Elas impedem que a individualidade e que a mudança pela qual toda cultura e indivíduo passam sejam percebidas.

4 ARTE: GLOBALIZAÇÃO, PERIFERIA E MERCADOS EMERGENTES

O capítulo dois desta pesquisa foi dedicado à exploração e análise de alguns temas centrais para o campo da arte. Pôde-se observar como obras e artistas foram recebidos de formas díspares em contextos sócio-históricos e períodos distintos. Aliado a isso, acrescentou-se a ideia de que as produções artísticas apresentam uma relação de interdependência com os processos sociais, dialogando com as crenças, paradigmas, desejos e estigmas vivenciados pela comunidade na qual estão inseridas. A bagagem sociocultural que forma o artista influencia em suas escolhas pessoais e artísticas, formando seu senso crítico, estético e conceitual – entre outros. Dessa forma, pode-se dizer que um conjunto de obras de um período é um testemunho simbólico de muitas das problemáticas e questões que estavam sendo percebidas ou vivenciadas naquele contexto.

Essas obras e artistas fazem parte de um sistema que possui características específicas em períodos distintos. O sistema da arte – antes de consumo e agora de comunicação – reúne um conjunto de atores econômicos e culturais responsáveis pela produção, circulação e consumo da arte. É por meio das ações – escolhas e rejeições – desses atores, que são formadas as regras que validam o que e quem fará parte desse sistema.

Na contemporaneidade, o sistema da arte possui um forte vínculo com o mercado da arte, fazendo com que um estabeleça os valores das produções – econômico e simbólico – em consonância com as percepções e diretrizes do outro. Nunca antes na história, o sistema da arte se relacionou e dependeu tanto de órgãos e processos externos ao seu campo – como acontece atualmente na dependência do sistema financeiro e do mercado econômico. Dessa relação, surgem: as cifras que chegam às centenas de milhares e aos milhões; fenômenos como o colecionismo contemporâneo, a especulação financeira por meio de obras de arte e o investimento em arte como garantia financeira; e os atores culturais e econômicos *superstars* – como artistas, galeristas, curadores. Dentre os diversos fatores que possibilitaram essa atual configuração, está um que recebe destaque pelo forte papel exercido sobre o sistema e o mercado da arte: a globalização.

A troca de bens, de informações e de serviços é uma atividade humana com um início improvável de ser datado. Acredita-se que seja uma das formas mais antigas de estabelecimento de contato entre grupos distintos (BRONOWSKI, 1992). Para Costa (2008), a globalização se apresenta como a expansão desse desejo humano pela criação de relações de

troca na contemporaneidade. Nesse sentido, pode-se entender a globalização como a aproximação entre comunidades, nações e sociedades que, territorialmente, encontram-se espelhadas por todo globo. Essa aproximação que pode ser física no sentido de trânsito dos indivíduos, pode se dar, também, em diversos aspectos – como econômico, cultural, social, político e outros (COSTA, 2008).

O conceito de quebra de fronteiras imateriais entre comunidades e nações, que integra a ideia de globalização, permite que transações financeiras, de informação e culturais sejam estabelecidas. Uma das principais consequências da liberdade e encorajamento desses trânsitos é a expansão do capitalismo das sociedades centrais para as periferias globais. A criação de multinacionais e o estabelecimento de empresas estrangeiras em territórios periféricos incentivou a integração global, mas também potencializou discrepâncias sociais. Embora esse deslocamento das empresas para essas regiões – muitas vezes ex-colônias europeias – suscite a ideia de criação de empregos e de valorização das regiões – o que parcialmente acontece –, cria, também, uma forte dependência dessas regiões do investimento privado estrangeiro, além de incentivar o enfraquecimento de leis de controle financeiro, ambientais e trabalhistas⁶⁶ (COSTA, 2008).

O aumento da competição econômica pressiona os países para que haja a disponibilização de incentivos e flexibilizações mais vantajosas – aquele que oferece o melhor cenário será o que receberá o investimento. Nota-se, em muitos casos, a exploração da mão de obra e de matéria-prima, em que salários e valores de compra são oferecidos segundo o valor da moeda local, ao mesmo passo, que os lucros e os bens produzidos retornam aos países de origem das empresas. Como resultado, aumenta-se a concentração de riqueza: apenas 25% dos investimentos internacionais vão para as nações em desenvolvimento (COSTA, 2008).

Todavia, nem só de processos questionáveis é feita a globalização. A criação e/ou fortalecimento de blocos econômicos e o estabelecimento de relações de ajuda humanitária e financeira – e, com isso, a facilitação do trânsito entre os habitantes e mercadorias de países integrantes dos blocos – são exemplos de consequências positivas. A rede de informações que a globalização criou também facilita que ameaças aos direitos humanos e à democracia sejam

⁶⁶Para que uma empresa multinacional ou estrangeira se sinta atraída para investir em regiões periféricas é necessário que um conjunto de políticas de incentivo – ou da ausência de leis de controle – esteja presente. Como exemplo pode-se citar a flexibilidade de leis ambientais, a isenção ou diminuição de impostos, a disponibilização de maior acesso à matéria-prima e a flexibilização de leis trabalhistas.

conhecidas e que retaliações econômicas sirvam para pressionar governos e governantes a cumprirem acordos e tratados de preservação e respeito a direitos⁶⁷.

Para Costa (2008) existem três vertentes principais pelas quais pode ser entendido o processo de globalização: a vertente que a considera o estreitamento de relações comerciais, informativas e culturais, sem maior complexidade; a segunda que a entende como um mito construído pelos países desenvolvidos para ocultar a exploração de regiões periféricas; e a terceira que considera a globalização a expansão das atividades mercantilistas iniciadas nas Grandes Navegações, culminando no imperialismo do século XX e na fixação da hierarquia de privilégios das nações desenvolvidas.

As duas últimas vertentes abordadas por Costa (2008) dialogam diretamente com a teoria *sistema-mundo* de Wallerstein – abordada no capítulo três desta pesquisa. Se para Wallerstein (1974) a divisão hierárquica do mundo em centros e periferias reafirma as discrepâncias econômicas, sociais e culturais, através de processos como a divisão desigual do trabalho e de recursos, a globalização – de acordo com a segunda e a terceira vertente – seria, para Costa (2008), ao mesmo tempo resultado e causa dessa manutenção. A expansão e abertura dos mercados, a criação de empresas multinacionais, o desmanche das fronteiras de informação e comércio, a expansão do capitalismo e o deslocamento de práticas e bens simbólicos para além de suas regiões de origem, ao mesmo tempo em que integram o mundo em um cenário global, trabalham, ainda, para reafirmar a hierarquia entre centros e periferias. Se antes a diferença entre as regiões era construída e intensificada por questões como isolamento geográfico, ausência de governos independentes e desalinhamento dos processos de modernização, na estrutura globalizada, o alcance da informação e da circulação de produtos encobre o fortalecimento da dependência dos países periféricos dos países centrais. Em relação aos campos culturais e de produções de bens artísticos e simbólicos, qual a relação entre eles e a globalização?

Como resultado da aproximação de diferentes regiões do globo, da flexibilização de fronteiras informativas e comerciais, e da potenciação de trocas entre comunidades, os bens,

⁶⁷Essa expansão das relações entre países para uma escala global e a forte dependência econômica que se cria entre eles facilita, por um lado, a denúncia de abusos e explorações, mas também, cria uma dependência em que países centrais, economicamente e simbolicamente poderosos, possam influenciar, direta ou indiretamente, em processos internos dos países dependentes. Pressiona-se para que leis e políticas internas que privilegiem os interesses estrangeiros sejam aprovadas. Um exemplo é a série de embargos econômico, comercial e financeiro dos Estados Unidos para Cuba. Sob o argumento de que o país de recusa a avançar em direção à democracia, os Estados Unidos mantém seis estatutos que proíbem a importação de produtos para Cuba. Embora o argumento da democracia configure nos discursos sobre as restrições, a base do embargo está em uma série de eventos que colocaram em oposição os dois países: como a Revolução Cubana (1959) e a crise dos mísseis (1962).

produtos e práticas culturais passaram a transitar por territórios expandidos. Práticas que surgiram em determinadas localidades, passaram, com a globalização, a ser conhecidas e, em alguns casos, praticadas em lugares diferentes de suas regiões de significação. Para Anjos (2017), essa desterritorialização das práticas e dos bens culturais acontece graças à:

intensificação do fluxo internacional de bens simbólicos que, comprimindo o tempo e o espaço em que se desenrolam ação e pensamento, flexibiliza as fronteiras que apartam lugares distintos e provoca a proposição e a permuta incessantes de posições diferentes de mundo. (ANJOS, 2017, p. 17).

Esse fluxo de bens e práticas intensifica discussões acerca das questões internas dessas culturas e dissemina problemáticas antes discutidas somente dentro de campos como a antropologia e os estudos da cultura. Ao mesmo tempo em que esse contato oportuniza espaços de debate acerca de tratamentos como xenofobia e racismo, ele impulsiona processos de desterritorialização e de *aculturação*⁶⁸. Aculturação, no sentido adotado nesta pesquisa, corresponde à possível perda de significado de práticas e bens quando transferidos de sua cultura de significação para outra. A globalização – e o fortalecimento dos fluxos e trânsitos –, como mencionado, possibilita que esses objetos, bens e práticas pertencentes a determinadas culturas, passem a estar presentes em outras regiões do mundo. A questão está em como e em que medida essa transferência se dá⁶⁹. Junto à *aculturação* está o conceito de *despolitização* desses elementos, quando eles passam a fazer parte do universo de outra comunidade, mas são desvinculados de sua história ou das problemáticas sociais, culturais e políticas que os envolvem.

As modificações nas estruturas socioeconômicas ocasionadas pela globalização também contribuíram fortemente para a reestruturação do sistema e do mercado de arte. Ao longo das três últimas décadas, em especial, desde os anos 2000, têm-se observado a reverberação dessas modificações e como sistemas e mercados têm adaptado suas diretrizes, ações e estruturas para dar conta das diferentes demandas sociais e econômicas que surgiram.

⁶⁸Aculturação é um termo que foi comumente usado para designar o que seria o resultado do contato e convivência entre diferentes culturas, compreendendo que a partir dessa relação haveria uma perda de identidade e uma dissolução de suas margens, descaracterizando-as. Com o surgimento de estudos mais recentes (BHABHA, 2010; HALL, 2003; CANCLINI, 1989), percebeu-se que o contato entre as culturas gera ressignificações, bem como, o surgimento e a extinção de práticas e símbolos – *hibridismo cultural*, discutido no capítulo três desta pesquisa. Deve-se sempre ter em mente que as culturas não são objetos fixos e imutáveis, mas conjuntos de práticas e bens simbólicos que nascem das significações, rejeições e experiências de seus indivíduos.

⁶⁹A transferência desses bens e práticas também levanta discussões sobre a ideia de *apropriação cultural* – processo em que membros de um grupo social ou comunidade, geralmente dominante, adotam símbolos, objetos, práticas, ideias ou aspectos comportamentais de outro. Não se entrará, nesta pesquisa, no mérito desse tema e nas questões que ele propõe. Para maiores informações, ver: WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Polen Livros, 2019.

Uma das principais consequências da globalização no campo da arte tem sido a expansão das rotas de circulação de obras e artistas. Apesar de ainda existirem centros da arte – regiões onde se concentram galerias, museus e eventos, e com isso, artistas, mediadores e colecionadores –, como Nova York, Londres e Berlim, há também a presença desses atores, produções e espaços em regiões menos centrais, antes legadas à exclusão. Um fato não anula o outro, a globalização fez com que centros se mantivessem como referência, mas também, que novas regiões passassem a receber espaços dedicados à produção, disseminação e consumo de arte. Esse “plano” de integração global é denominado por Fleck (2014) de *plano unificador*, e compreende que galerias, museus e atores locais exercem suas políticas de valores artísticos e econômicos em alinhamento com sistema e mercado globais. O plano idealizado do sistema diante das modificações da globalização seria “elaborar uma outra cartografia da produção, na qual a rigidez das divisões geopolíticas ceda lugar à demarcação dos novos e transientes contornos identitários que têm sido traçados por seus artistas” (ANJOS, 2017, p. 17).

O movimento de saída dos centros para as periferias, tanto de instituições como de atores, é acompanhado, também, pelo movimento inverso. Artistas que antes manteriam a si e a suas obras restritos aos locais de origem passam a estar presentes em exposições, eventos e coleções por todo o mundo. Tanto as instituições quanto os atores mediadores – responsáveis pela promoção de artistas e obras – trabalham nesse meio de campo. No capítulo dois desta pesquisa, foram apresentadas as galerias, casas de leilão, galeristas e marchands, em suas diversas classificações e com diferentes graus de poder de influência. Dentre os tipos de galerias, as chamadas *galerias de marca*, ou *galerias líderes*, exercem o papel de estruturar as rotas de circulação, levando obras e artistas para diferentes direções. As galerias se tornam efetivas dentro do sistema quando se alinham às práticas globais: “a legitimação é construída em referência à circulação do sistema de arte dentro da instituição, [...] a galeria se torna legítima por sua colaboração na aceleração da arte mundial” (FLECK, 2014, tradução nossa⁷⁰).

Essas galerias de marca têm como uma de suas principais característica a presença de unidades em diversos países⁷¹. Unidades, essas, formadas por equipes que unem galeristas, historiadores, publicitários, conservadores e equipes técnicas responsáveis não só pela escolha

⁷⁰Do original: “la legitimación se construye en referencia a la circulación del sistema de arte dentro de la institución, [...] la galería se legitima mediante su colaboración en la aceleración del arte mundial”.

⁷¹Como é o caso do complexo de galerias Gagosian que possui 18 unidades em 10 países (GAGOSIAN, 2020).

e exposição de obras, como também, pela criação de estratégias de marketing e de vendas. A lista de clientes fiéis e de potenciais interessados não se restringe a colecionadores locais, trata-se de uma relação global que possibilita que um colecionador dos Emirados Árabes seja rapidamente avisado sobre a chegada, em Nova York, de uma obra que valorizaria a sua coleção. As grandes casas de leilão – como a Sotheby’s e a Christie’s⁷² – não só mantêm listas de colecionadores de todo o mundo, como realizam eventos e empréstimos para regiões distantes. Como mencionado no capítulo dois, em alguns casos, as casas de leilão enviam as obras para colecionadores interessados por um período de tempo para que eles visualizem a obra em suas casas ou empresas antes dos leilões – independente de quão longe as obras tenham que viajar (THOMPSON, 2012). Como menciona Fleck (2014, p. 90, tradução nossa⁷³): “o trabalho se desloca até onde se encontra o dinheiro”. Essas são algumas das modificações ocorridas no que diz respeito ao sistema e ao mercado da arte – uma notável abertura de novos mercados e negócios em diversas regiões do mundo, possibilitada pela globalização. Mas e da perspectiva dos artistas, o que a globalização proporcionou?

Com a ampla circulação de bens e práticas culturais pelo mundo, em especial, das produções simbólicas de sociedades dominantes, presenciou-se o nascimento de certa resistência e apreensão em relação aos danos que essa propagação poderia causar. Temia-se que esses bens culturais transpostos de outras regiões ocupassem espaços internos e destituíssem as produções locais de seus espaços de atuação. A preocupação não era somente sobre a “entrada” desses bens e sobre o que representavam enquanto elementos, mas a respeito do que poderiam simbolizar dentro das comunidades. O ponto estava no medo de que “o grande influxo de bens culturais minasse a ideia [...] de pertencimento a uma comunidade” (ANJOS, 2017, p. 21), que os laços – bens, práticas e suas significações – que reúnem os indivíduos em grupos fossem diluídos, resultando em um enfraquecimento da identificação desses membros entre si e, logo, da comunidade. Para Anjos (2017), “implícita nesse receio está a identificação desse processo [globalização] com a homogeneização de culturas locais sob o manto unificador de outro padrão cultural, supostamente dominante e internacionalizado” (ANJOS, 2017, p. 21).

A homogeneização pela expansão de padrões culturais internacionalizados geraria uma série de consequências internas para esses grupos. Além do enfraquecimento e da possível

⁷²A Sotheby’s possui, hoje, 80 escritórios em 40 países, incluindo cidades como Bangkok, Doha, Cidade do México, Mumbai, Caracas, Tel Aviv e outras. A Christie’s está em 46 países, como Arábia Saudita, Colômbia, China e Austrália.

⁷³Do original: “el trabajo se desplaza hacia donde se encuentra el dinero”.

substituição de bens culturais dotados de importância histórica e cultural, poderiam se seguir processos significativos de mudança social que viriam de carona com a entrada desses padrões internacionais. Dentre eles, a conhecida imposição de ideias hegemônicas, de hierarquia social e racial, de usos e práticas construídas para sociedades com históricos distintos daqueles⁷⁴.

Cada campo cultural e cada comunidade lidaram com esses receios de forma distinta, adotando políticas e ações que melhor foram julgadas para cada situação. Na verdade, deve-se ter em mente que essa expansão de bens e práticas locais em direção a diferentes comunidades não pode ser imaginada como um acontecimento previsto, localizado no tempo e no espaço e facilmente identificável. A globalização, assim como qualquer processo – seja social, econômico, cultural –, está em constante modificação e deve ser compreendida mais como uma conjuntura do sistema – uma combinação de acontecimentos e consequências – do que como um evento. Dessa forma, elencar quais medidas foram tomadas por grupos em reação ao temor da homogeneização cultural seria um empreendimento não só pouco abrangente, como improvável de ser executado. Além disso, a globalização é um processo que ainda está em curso, gerando, assim, novos efeitos, assimilações e reestruturações constantes. O que pode ser feito – e que serve para os fins desta pesquisa – é discutir, de forma pontual, algumas das consequências e suas relações com as problemáticas, aqui, abordadas – como exotização, diferenciação e identidades.

No campo das artes visuais, uma das consequências do receio à possível homogeneização cultural foi o movimento de voltar-se para si. A expansão das produções culturais internacionalizadas e a ameaça de apagamento ou desvalorização das individualidades culturais incentivaram artistas e teóricos a olharem para dentro de suas comunidades, na busca por elementos que representassem suas histórias e significações. Essa tentativa de fixar o que seria representativo das identidades locais resultou em uma produção “centrada na organização de paisagens, tipos e ícones que sintetizariam, em termos imagéticos, o que é próprio à região” (ANJOS, 2017, p. 20-21). Práticas, suportes e técnicas de produção antigas e, muitas vezes, marcadas pelo rótulo de artesanato começaram a ser

⁷⁴Como exemplo histórico das consequências da entrada de produtos externos em comunidades onde não eram conhecidos está a chegada da arma de fogo em comunidades africanas a partir do século XV. Traficantes europeus de escravizados se inseriam nas redes internas de tráfico e realizavam a troca de escravizados por diversos elementos, entre eles, a arma de fogo – que se mostrava de alto valor por permitir aos indivíduos locais que um número ainda maior de pessoas fosse capturado. Na atualidade, pode-se usar o exemplo da entrada de produtos de marca em Cuba que exercem, especialmente, sobre os jovens, forte fascínio. Esses produtos acabam sendo associados à abertura comercial e ao poder de compra e de ascensão social existentes em sociedades capitalistas, gerando pressões populares sobre o governo.

adotadas pelos artistas como elementos constituintes de suas obras. Esses usos podem ser vistos também como a expansão de ideias que questionam as técnicas, linguagens e os suportes canonizados na arte, reafirmando a ideia propagada por Duchamp, Rauschenberg e tantos outros que defenderam que quase todo material pode ser utilizado na arte desde que haja uma justificativa para essas escolhas – seja pelo conceito que representa, por solução estética ou outro.

Um exemplo do uso de elementos buscados na comunidade para a construção de uma obra contemporânea é a série de esculturas em porcelana *Vasos Empilhados com Motivos de Refugiados (2017)*, do artista chinês Ai Weiwei. Adotando a técnica da produção de porcelana azul – elemento extremamente simbólico da produção cultural chinesa –, o artista produziu uma série de vasos empilhados como colunas. No lugar das ornamentações e cenas de natureza comumente encontradas nas porcelanas chinesas, Ai Weiwei representa cenas vinculadas à atual crise dos refugiados. O poder da obra consiste em justamente alinhar uma linguagem e um tema tão contrastantes: a porcelana frágil, delicada e altamente valorizada – um artefato cultural que testemunha a capacidade de criação humana – com cenas trágicas de miséria, fome e guerra – um testemunho da falibilidade da humanidade.

No cenário nacional, tem-se o exemplo da artista Sonia Gomes, que faz uso de tecidos antigos e usados, linhas, bordados e apliques, para formar esculturas tridimensionais abstratas. Sonia Gomes une tradições herdadas da família, como a coleção de guardanapos de tecido, à presença de memórias que fazem referência a personagens como sua avó parteira e benzedeira que usava rodilhas na cabeça. A artista une esses elementos ordinários e pouco valorizados do dia a dia, construindo esculturas retorcidas que saltam como elementos arquitetônicos muito bem pensados. Esses encontros possibilitados nas esculturas, que se inserem dentro dessa lógica de uso de elementos populares na construção de obras contemporâneas, são mencionados no texto sobre a artista apresentado no site do Prêmio Pipa – importante premiação nacional para artistas contemporâneos: “o mundo da artista mineira remete-nos a uma poderosa tradição brasileira que transforma materiais instáveis e difíceis em arte permanente e contemporânea” (INSTITUTO PIPA, 2016).

Os “materiais instáveis e difíceis” – ou, em uma generalização, os materiais não próprios para a arte – possibilitam que os artistas encontrem suportes e linguagens que tornam ainda mais possível a produção de obras que exponham os conceitos imaginados. Esse processo de modificação – de olhar para as produções culturais internas e valorização delas –

é percebido em diversas regiões do globo – em especial, naquelas que possuem um histórico de tentativas de imposição de tradições advindas de outros grupos, como as antigas colônias. “O que aproxima essas visões distintas é o desejo de representar, através de uma figuração fortemente apegada ao mundo sensível, um território perfeitamente definido e avesso a contaminações” (ANJOS, 2017, p. 21). A valorização de produções e práticas antes restritas a suas regiões e hoje disseminadas pelos artistas e pelo sistema de arte faz com que o mundo perceba a diversidade e a complexidade das produções culturais das diversas comunidades. Junto às obras, viajam questões sociais, políticas e históricas que além da possibilidade de serem temas das obras, podem estar presentes em níveis menos perceptíveis, como na seleção dos suportes e das linguagens – resultado das escolhas dos artistas que antes de tudo são indivíduos de seus tempos e culturas. O artista argentino León Ferraria fez de suas *obras antiditatoriais* denúncias às atrocidades cometidas durante as ditaduras latino-americanas – em especial da ditadura militar ocorrida na Argentina (entre 1966 e 1973). Na obra *Nosotros no sabíamos* (1995) – em referência à fala comumente usada pelos cidadãos argentinos que ficaram indiferentes aos abusos do Estado para justificar suas posturas após o término do regime –, o artista reúne imagens de folhetos de santos católicos, reportagens de jornais sobre desaparecidos e cadáveres encontrados durante a ditadura, e fotos de generais em formato de cruz.

Na verdade, a presença de críticas sociais nas produções de artistas periféricos é considerada frequente (FLECK, 2014). Obviamente, nem tudo se restringe a isso, muitos artistas vindos dessas regiões trabalham com temáticas de cunho filosófico, metafísico, linguístico, estético, entre outros. Mas o fato de se encontrar uma considerável presença de temáticas políticas entre artistas periféricos reforça a ideia de que as obras de arte são usadas, com frequência, como veículos para a propagação de críticas aos problemas de suas regiões e/ou de regiões que compartilham realidades próximas às suas. Se, como mencionado no capítulo anterior, o fato do artista pertencer a regiões periféricas já influencia diretamente na forma e no grau como sua inserção no sistema da arte se dará – diferente do artista central, que circula em ambientes acadêmicos e artísticos onde se concentra um número maior de atores responsáveis pela validação de artistas e obras –, pode-se imaginar como o ambiente sociocultural no qual cresceu e no qual se insere interferirá em suas escolhas pessoais e profissionais. Por razões como essas é que se torna irreal pensar que artistas vindos de realidades sociais, políticas, culturais e econômicas distintas terão as mesmas chances e passarão pelas mesmas etapas para se inserirem no sistema da arte.

A presença dessas obras carregadas de discursos múltiplos e diversos, que expõem, potencializam e ressignificam questões, bens e práticas preciosos a grupos por todo o globo – em uma resposta à possível homogeneização das produções culturais anunciada pela globalização e à internacionalização de práticas hegemônicas – tem gerado respostas de afirmação e ressignificação de identidades nas periferias globais e, principalmente, uma reformulação do sistema e do mercado da arte que passam a investir nessas regiões e a desenvolver e incentivar espaços e discursos voltados para os públicos e os artistas dessas comunidades. Mas a circulação e a desterritorialização desses bens, práticas e discursos – que antes tenderiam a ficar dentro das fronteiras geográficas ou delegados ao interesse de poucos indivíduos estrangeiros – hoje se fazem presentes em todo o mundo, contribuindo para o desenvolvimento de um frequente fascínio pela diferença (ANJOS, 2017).

Neste ponto reside uma das principais problemáticas que envolvem a valorização e a afirmação de identidades periféricas ocasionadas pela globalização. A desterritorialização dessas produções e a expansão de sua circulação através do sistema e do mercado da arte têm alimentado a atração dos consumidores por obras que afirmam as singularidades identitárias desses artistas e de suas comunidades. O medo é que:

o interesse pela diferença cultural seja reduzido meramente a uma atração pelo exótico, esvaziando o que de mais profícuo pode haver no confronto entre distintas formas de vida: o abandono de arrogante prerrogativa, até então detida pelas regiões ‘centrais’, de estabelecer modelos de representação simbólica para aqueles situados à sua ‘margem’. (ANJOS, 2017, p. 23).

Nesse processo, volta-se às questões discutidas no capítulo anterior, que estiveram presentes na arte nos últimos séculos através das expedições científicas, expedições artísticas, tráficos de bens culturais e contatos culturais diversos. A diferenciação do Outro, a fixação e normalização das identidades, a idealização do sujeito periférico e de suas práticas, todas essas problemáticas que estiveram presentes na história das relações geopolíticas – nas colônias e nas metrópoles, nas periferias e nos centros – podem se estabelecer no sistema contemporâneo da arte com o auxílio das possibilidades circulatórias que a globalização traz e dos próprios atores do sistema. O artista pode, ao mesmo tempo, ser “beneficiado” e ser vítima nesse processo. Suas obras, por conversarem com idealizações de públicos dos mais variados, podem alcançar grande popularidade e bons preços – permitindo que o artista consiga viver de sua profissão.

Quando o artista, nos séculos passados, recortava tipos humanos de seus contextos socioculturais e os representava em suas obras – como no *Orientalismo* – o fazia dentro das

limitações da época, restrito aos espaços e aos receptores que entravam em contato direto com aquela obra – ou através de registros. Hoje, trata-se de um cenário global com fronteiras dissolvidas no que concerne à propagação de informações, imagens, narrativas e produtos. Atualmente, eventos como a Bienal de Veneza podem chegar à casa dos 500, 600 mil visitantes, sem falar da repercussão na mídia e nas redes sociais – muito diferente do que obras destinadas a espaços religiosos, políticos e privados alcançavam no passado. Há grandes chances de que esses visitantes não ultrapassem a linha do contato superficial com a obra e fiquem congelados em entendimentos que se restringem à percepção da diferença. Em obras que se utilizam de elementos representativos de outras culturas para expandirem discussões sociais ou, inclusive, para ironizarem a forma como esses itens são consumidos no mercado da arte ou nas sociedades centrais, há chance de que o consumidor note só o que seu imaginário – muitas vezes restrito a uma formação pautada em representações estereotipadas – permita.

Em 2019, o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro promoveu a exposição *Ai Weiwei Raiz*, do artista Ai Weiwei. Em visita à exposição, a autora desta pesquisa presenciou uma cena em que, frente à obra *Vasos Empilhados com Motivos de Refugiados* (2017) – anteriormente discutida –, uma visitante comentou com um acompanhante sobre o quão belíssimas eram aquelas porcelanas chinesas e que ficariam muito bem na estante preta de casa. Ao comentário, seguiu-se uma fotografia da senhora sorridente ao lado da obra – repleta de refugiados, bombas e cenas de miséria.

4.1 O FENÔMENO BIENAL: GLOBALIZAÇÃO E EXPANSÃO

A globalização possibilitou que uma rota mundial de circulação e comercialização de arte se tornasse possível na contemporaneidade. A partir dessa nova configuração, bens e práticas culturais, bem como seus produtores, puderam transpor as barreiras grupais, nacionais e culturais e se fazerem presentes em cenários e espaços distintos dos seus. Entretanto, o receio sobre a possível homogeneização que a presença de bens e práticas vindos de países centrais poderia causar, alimentou um processo de avaliação, valorização e resgate das produções culturais internas dessas comunidades. O sistema da arte, por sua vez, reconheceu o processo em andamento e incorporou parte das produções nascidas dessas reações, fazendo delas produtos centrais na estrutura atual.

As galerias de arte – em especial as *galerias de marca* que em sua maioria se organizam em forma de rede global, com escritórios ou representantes em diferentes países – representam bem as diferentes frentes de inserção e circulação das produções culturais, que inclui: a busca por novos artistas que possuam produções com identidade diferenciada; a realização de um conjunto de práticas e estratégias para a construção da marca desse artista, incluindo sua identidade visual, estratégias de marketing, planejamento de exposições e participações em entrevistas e eventos, entre outros; a captação de novos compradores e colecionadores através da construção dos seus perfis de compra e de coleção; o levantamento e aquisição de obras para comporem os catálogos de suas galerias; trabalhos burocráticos, como contratação de seguro para obras, acondicionamento e transporte dos bens, produção de documentos relativos à autenticidade, venda e compra; estabelecimento e manutenção de relações com os outros atores culturais e econômicos, como artistas, museus, colecionadores, marchands, críticos, casas de leilão, conversadores de obras e outros.

Embora as galerias sejam historicamente consideradas pertencentes à esfera econômica da arte – seu papel principal era a criação de espaços destinados especificamente para a promoção de artistas e a disponibilização de suas obras para venda, como visto no capítulo 2 em relação ao sistema da arte no período em que se configurava como *sistema de comunicação* –, hoje, exercem um papel crucial no que concerne à esfera cultural. Mercado e sistema da arte são interdependentes e, muitas vezes, misturam seus papéis, acabando por influenciar diretamente as práticas que seriam de responsabilidade da outra esfera. As galerias descobrem artistas, inserem-nos no sistema, “criam suas identidades”, promovem e financiam eventos culturais – papéis que anteriormente seriam delegados ao setor cultural. Obviamente, essas ações não são caridade, as galerias compreendem que para que a venda seja feita e que o valor dela seja substancial, o artista deve ser legitimado pelo sistema e isso só acontecerá caso sua identidade e sua produção sejam sólidas e estejam em consonância com demandas e questões em alta no campo da arte.

O mesmo acontece, atualmente, com as bienais de arte. Embora o nome seja pouco descritivo – ele se refere basicamente ao fato de que se trata de eventos que acontecem a cada dois anos –, ele tem, cada vez mais, estado presente na realidade do campo da arte e dos veículos de informação. As bienais de arte são eventos expositivos, de financiamento público ou privado, que objetivam oferecer um espaço para que os artistas apresentem suas atuais produções e para que os outros atores, incluindo consumidores, possam saber o que está sendo produzido e possam usufruir dessas obras, das atividades paralelas e das discussões

levantadas. Nas últimas décadas, surgiram também as chamadas trienais e as *miscellennials* (ARTNET NEWS, 2014), que possuem propostas similares às bienais, com a diferença de que são realizadas com intervalos de tempo diferentes entre as edições. Com a popularização destes eventos, outros campos de produção passaram a adotar a fórmula – é possível encontrar bienais de cinema, de design, de fotografia, de arquitetura, de decoração, entre outras. Neste estudo, o foco são as bienais de arte contemporânea.

Por que as bienais se tornaram eventos tão importantes para o campo da arte? Chegando a movimentar mais de meio milhão de pessoas durante os meses nos quais ocorrem, elas atraem públicos dos mais diversos grupos, além de chamarem a atenção, com frequência, da imprensa. Para alguns, as bienais são espaços dedicados para a reunião de tudo que é mais estranho e experimental, tornando-se um lugar do estereótipo do que seriam o artista e a arte. Para outros, elas são oportunidades inigualáveis para presenciar e vivenciar o que há de mais estimulante e novo na arte. Independente das leituras e recepções, as bienais tornaram-se mais numerosas. Por quê?

A mãe das bienais e a mais importante delas é a Bienal de Veneza. Considerada o evento mais importante para o campo da arte, é descrita como as Olimpíadas da arte contemporânea, onde se reúnem, a cada dois anos, as tendências artísticas de vários lugares do mundo em uma única cidade (RODNER; OMAR; THOMPSON, 2011). Em tese, a Bienal de Veneza encontra-se no polo oposto ao das galerias e casas de leilão, estando situada no espaço das ações e eventos estritamente culturais – sem fins econômicos. Analisando superficialmente, essa alocação faz sentido: as obras expostas não estão acompanhadas de tabelas de preços ou da presença de um marchand ou galerista. Além disso, trata-se de um evento de arte contemporânea no qual muitas das obras não possuem características de obras “compráveis” – por serem feitas de materiais perecíveis, possuírem grandes escalas, serem efêmeras, construídas para o espaço no qual estão expostas ou mesmo por se tratarem simplesmente de conceitos e não de objetos materiais. Entretanto, em uma análise mais profunda, as bienais, em especial, a de Veneza, têm uma forte relação de interdependência com o setor econômico.

Uma das características do capitalismo é a sua capacidade de conseguir mercantilizar ou monetizar bens e práticas que na origem de suas formulações pretendiam servir a outros fins (LIPOVETSKY, 2007). O fato de não ser um evento que anuncia em suas diretrizes o objetivo de promover a venda e a compra de obras, não significa que essas não sejam

consequências indiretas da promoção cultural. A resistência em aceitar que as bienais também se configuram como eventos econômicos pode estar ligada ao histórico mito da separação entre a arte e o dinheiro – que defende que a arte deve ser feita objetivando fins superiores aos fins lucrativos e que o dinheiro corrompe o artista e a sua produção⁷⁵. Para alguns, bienais são eventos “que nada tem a ver com o grande capitalismo do mercado de ponta globalizado [...], mas com a circulação e apresentação globalizada de artistas e obras” (FLECK, 2014, p. 12, tradução nossa⁷⁶). Apesar de essa ser uma opinião compartilhada ainda por muitos, cada vez mais, atores econômicos e culturais da arte compreendem que economia e cultura podem conviver em harmonia, exercendo papéis específicos e auxiliando uma a outra para fins comuns como a promoção da circulação da arte e o fortalecimento de eventos e artistas.

Com a quantidade de público e a atenção da mídia que as bienais conseguem, cada vez mais, as cidades têm enxergado nesses eventos, oportunidades únicas para atraírem investimentos e promover seus nomes em uma escala global. Para Rodner, Omar e Thompson (2011):

a cultura e as indústrias criativas estão agora se distinguindo mundialmente como agentes econômicos por direito próprio, especialmente quando um evento cultural acrescenta distinção ao perfil de uma cidade em particular, promovendo possíveis investimentos internacionais em um local identificável. (RODNER; OMAR; THOMPSON, 2011, p. 323, tradução nossa⁷⁷).

Difícilmente uma bienal que almeja adentrar o circuito global de arte poderá ser executada sem iniciativa privada. A de Veneza, por exemplo, conta com o patrocínio de gigantes como a Enel, Nivea, Illy, Foscarini, Artek, dentre outras (FLECK, 2014). Isso demonstra o poder das bienais: se empresas escolhem esses eventos para investirem recursos é porque consideram que, em algum grau, o evento trará retorno. Esse retorno não será necessariamente financeiro – atualmente, ter o nome da sua marca associado a eventos culturais de tamanho prestígio confere à marca um status especial: de mecenas da cultura.

Bienais beneficiam as cidades-sedes com o fluxo de visitantes – e os serviços e bens que são consumidos em consequência –, com a promoção de seus nomes na mídia e nos

⁷⁵O mito do artista genial e autodestrutivo que morre na pobreza sem que sua produção seja reconhecida em vida foi abordado no capítulo 2, em especial, no subcapítulo, 2.2 Para mais informações, ver: LICHETENSTEIN, Jaqueline (Org.). *O artista, a formação e a questão social*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2013. (A pintura, v. 12).

⁷⁶Do original: “que nada tiene que ver con el gran capitalismo del mercado de punta globalizado [...], sino con la circulación y la presentación globalizada de artistas y obras”.

⁷⁷Do original: “the culture and the creative industries are now distinguishing themselves worldwide as economic agents in their own right, especially, when a cultural event adds distinction to the profile of a particular city, promoting possible international investment in an identifiable location”.

círculos especializados, e com a atração de investimentos do setor privado. Bienais também beneficiam, especialmente, os atores econômicos e culturais envolvidos, como artistas, marchands, críticos e outros. Por esses motivos é que se entende como as bienais passaram de 10 para mais de 270 nas últimas três décadas (Figura 1), com públicos indo das dezenas de pessoas à casa do milhão de frequentadores (BIENNIAL FOUNDATION, 2020).

Figura 1 – mapa das 274 bienais de arte pelo mundo (2019).



Fonte: elaborado pela autora a partir do levantamento sobre as bienais de arte feito pela *Biennial Foundation* (2020).

Embora se mostrem efetivamente benéficas para a cultura e para a economia, as bienais não são empreendimentos de sucesso certo e automático: “o fato de quase uma dúzia de outras bienais fracassarem completamente prova que a marca e a sustentabilidade no mundo da arte são objetivos difíceis” (RODNER; OMAR; THOMPSON, 2011, p. 323, tradução nossa⁷⁸). Assim como um artista necessita que um conjunto de elementos relacionados à sua identidade, à sua produção e ao seu marketing estejam consolidados para que ele se torne de marca, as bienais dependem de uma rede de atores e processos muito bem estruturados e afinados com as demandas e anseios da sociedade para que se consolidem e se tornem referência.

Existe uma relação entre o aumento na quantidade de bienais pelo mundo nas últimas três décadas e a globalização? Como visto anteriormente, o processo de valorização dos bens e das práticas culturais próprias de grupos e culturas espalhadas por várias regiões do globo

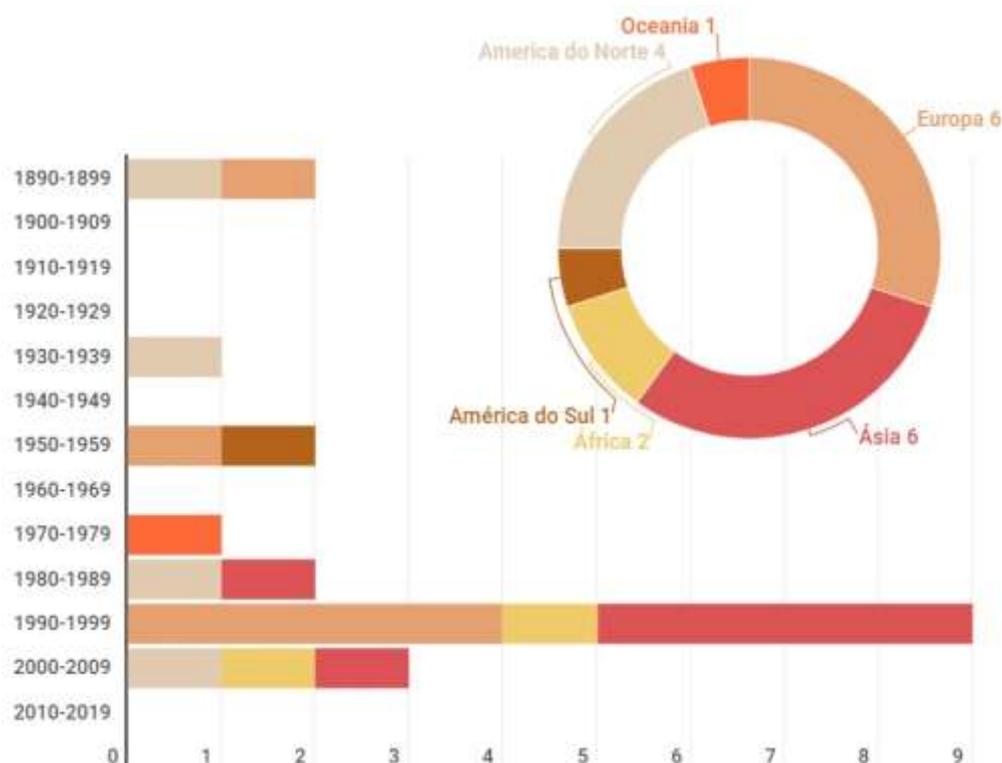
⁷⁸Do original: “the fact that nearly a dozen other Biennales have failed altogether proves that branding and sustainability within the art world are difficult goals”.

pelos próprios membros dos grupos, resultou em reações do sistema e do mercado da arte: a diversidade de obras – suas temáticas, linguagens, suportes e conceitos – nascidas das inquietações e problemáticas dessas comunidades, possibilitou que o sistema da arte pudesse não só expandir suas fronteiras de atuação, mas também, que passasse a trabalhar com “novidades” identitárias, absorvendo obras e artistas que antes se mantinham restritos às suas regiões. Essa expansão do mercado e o aumento das rotas de circulação da arte só foram possíveis pela conjuntura geopolítica que se construiu com a globalização. Não se trata apenas de facilidades relacionadas à circulação física de obras e artistas, mas principalmente, da valorização das relações transculturais que alimentam esses novos modos de atuação. As bienais de arte, entendidas como eventos que permitem a reunião do que há de mais atual nas produções – e meio de promoção de novos artistas –, tornaram-se, assim, representantes perfeitas do caráter do sistema da arte em tempos de globalização.

Para analisar como a globalização acabou por alimentar a valorização das bienais, influenciando na criação de novas sedes e edições pelo mundo, basta observar os anos de criação da maioria desses eventos. Nota-se como há uma alta concentração de novas bienais nas últimas décadas, em especial na década de 1990 – período de intensas transformações decorrentes da potenciação da globalização. Observando as vinte principais bienais de arte do mundo em influência e magnitude, segundo o ranking estabelecido pela Artnet News (2014), percebe-se como existe uma lacuna temporal entre a criação da Bienal de Veneza em 1895⁷⁹ e o surgimento das demais bienais (Figura 2).

⁷⁹A Carnegie International, que embora configure atualmente na lista de bienais, nasceu em 1896 de um projeto pessoal do empresário e colecionador de arte Andrew Carnegie para entrar em conta com artistas e obras que poderiam passar a fazer parte da sua coleção pessoal. Carnegie, enxergando a necessidade de possibilitar para o público norte-americano um espaço de contato com a arte que estava sendo produzida e discutida, criou a primeira exposição periódica das Américas (CARNEGIE MUSEUM OF ART, 2020). Com foco educacional e de formação profissional, o Carnegie Museum of Art de Pittsburgh, sede do evento, organizou exposições de artistas como Vincent van Gogh, Auguste Rodin e James Whistler (CRANGANU, 2017), estabelecendo o início de uma importante relação entre os continentes europeu e americano.

Figura 2 – gráfico das 20 bienais mais influentes da atualidade com dados sobre os anos de criação e os continentes aos quais pertencem.



Fonte: elaborado pela autora a partir das informações contidas no artigo “World’s Top 20 Biennials, Triennials, and Miscellennials: the artnet news power ranking of biennials” da Artnet News (2014).

Duas das bienais surgidas até 1960 – a Whitney Biennial (1932) e a Bienal de São Paulo (1951 – tornaram-se de vital importância e significação por colocarem as Américas no mapa da arte em um período no qual a Europa ainda ditava as regras do campo da arte e no qual ainda se observava uma considerável discrepância entre os cenários culturais do velho e dos “novos” continentes. A Whitney Biennial se destaca por atualmente servir como um degrau avaliativo para os jovens artistas, oferecendo oportunidade para que estudantes de arte de universidades e institutos estadunidenses sejam vistos e avaliados pelos atores responsáveis.

A Bienal de São Paulo, por sua vez, foi de extrema importância para o Brasil e para a América Latina, incentivando a criação de novos espaços para a arte, a vinda de artistas e atores culturais, e a criação de programas educacionais e políticas de incentivo à cultura. Se hoje o Brasil está devidamente inserido no circuito global de arte, isso se deve, em boa parte, à Bienal de São Paulo. Na maioria dos casos referentes às periferias globais, a criação de instituições e eventos só foi – e é – possível através da iniciativa privada. A Bienal de São Paulo, assim como a Whitney Biennial, nasceu de um projeto idealizado por um industrial e mecenas, Ciccillo Matarazzo, representando bem a recorrente dependência dos investimentos

empresariais que se criou nas modernidades periféricas. Canclini (1989) comenta sobre a modernização cultural na América Latina ao longo do século XX:

assim como grandes setores de produção, até então sob controle do poder público, são transferidos para empresas privadas, um tipo de hegemonia, baseada na subordinação das diferentes classes à unificação nacionalista do Estado, é substituída por outra em que empresas privadas aparecem como promotoras da cultura de todos os setores. (CANCLINI, 1989, p. 88, tradução nossa⁸⁰).

Independente das críticas sobre a dependência da cultura das periferias do setor privado – e a negligência dos Estados frente à cultura –, deve-se refletir sobre a importância da criação de eventos e instituições, como as bienais e museus para o desenvolvimento das regiões e suas inserções em circuitos artísticos globais. Há um conjunto de consequências diretas ou indiretas da promoção desses espaços e exposições em cenários periféricos, dentre eles – como mencionado anteriormente –, a presença na mídia, a atração de investimentos, o uso de serviços e a compra de bens durante os eventos, etc.

Outro dado relevante contido no gráfico (Figura 2) diz respeito à localização das bienais. Com exceção da Bienal de São Paulo que teve início na década de 1950 – colocando a América do Sul no mapa dos grandes eventos –, foi apenas a partir da década de 1970 que as bienais começam a surgir nas periferias globais de forma mais efetiva, primeiramente na Oceania, seguida pela Ásia e pela África. Só na década de 1990, foram criadas nove das vinte bienais mais importantes do mundo, sendo quatro delas pertencentes ao continente asiático – Taipei Biennial (1992), Sharjah Biennial (1993), Gwangju Biennale (1995), Shanghai Biennale (1996) – e a primeira no continente africano – DAK'ART (1990). Embora a Europa seja historicamente uma região central para a arte – dividindo espaço com os Estados Unidos a partir da década de 1950 –, é importante observar que houve uma expansão dos eventos para outras partes do continente, para além das tradicionais regiões como Paris, Florença e Londres, como no caso da Biennale de Lyon (1991), Manifesta (1996)⁸¹, Berlin Biennale (1998) e Liverpool Biennial (1998).

⁸⁰Do original: “así como se transfiere a las empresas privadas amplios sectores de la producción, hasta entonces bajo control del poder público, se sustituye un tipo de hegemonía, basada en la subordinación de las diferentes clases a la unificación nacionalista del Estado por otra en que las empresas privadas aparecen como promotoras de la cultura de todos los sectores”.

⁸¹A Manifesta foi concebida como uma bienal de arte contemporânea pan-europeia de caráter itinerante. Apesar de ter sua sede administrativa em Amsterdã, suas edições ocorrem em diferentes países a cada dois anos – como Eslovênia (2000), Espanha (2010) e Rússia (2014). O projeto da Manifesta surgiu a partir da dissolução da União Soviética (1991), na corrente de ações integrativas entre os países europeus que objetivavam construir relações transculturais. Por esse motivo, dentre outros, o evento possui um forte caráter geopolítico, reforçando as práticas educacionais e a promoção de eventos paralelos nas cidades sedes, comprometendo-se com as especificidades das regiões e suas culturas (MANIFESTA, 2020).

Se olhado o contexto específico da criação de cada uma dessas vinte bienais – que acabaram, ao longo de suas edições, consolidando-se como as mais relevantes –, observa-se que em muitos casos, acontecimentos sócio-históricos estiveram dentre os principais fatores que impulsionaram a criação das novas edições – como no caso da Manifesta que nasceu do desejo de integração e desmanche de fronteiras após a dissolução da União Soviética. A Documenta – também conhecida como Documenta de Kassel –, fundada em 1955 na cidade central de Kassel na Alemanha, nasceu da mesma necessidade de novas perspectivas que a Manifesta. Durante a Segunda Guerra, Hitler perseguiu veementemente as produções artísticas modernas, chamadas por ele de *arte degenerada*. Para Hitler, diferente do espírito épico, tradicional e puro da arte clássica, a arte moderna difundia ideias impuras e danosas – segundo os ideais de beleza e a concepção de arte do partido nacional-socialista⁸². Após o fim da Segunda Guerra e da derrota nazista, a percepção dos horrores, das censuras e dos retrocessos vividos alimentaram a união dos setores culturais alemães e a criação de projetos que possibilitassem uma abertura de perspectivas para artistas e atores culturais. A Documenta surgiu do projeto de trazer de volta à Alemanha produções e artistas modernos antes perseguidos, disponibilizando para o público uma atualização sobre o que estava sendo produzido e pensado (DOCUMENTA, 2020). Junto aos objetivos artísticos, reiterava-se, através da demonstração de renovação e avanço no campo, que a Alemanha e a Europa estavam entrando em novos tempos.

Outras bienais – como a de Gwangju (1995) na Coreia do Sul, que hoje chama a atenção de especialistas pelo orçamento, quantidade de participantes e influência (CRANGANU, 2017) – também reforçam a associação entre processos sócio-históricos vivenciados pelas comunidades e a criação de novos eventos com perspectivas globais. A Bienal de Gwangju representou a efervescência dos novos e ambiciosos projetos culturais realizados pela Coreia do Sul em sua recente democracia. A escolha da cidade não foi gratuita, dentre os motivos está o simbolismo político que representa. A cidade ficou internacionalmente conhecida pelo Massacre de Gwangju (1980), resultado de uma revolta popular contra a ditadura de Chun Doo-hwan. O massacre é considerado o marco do início das revoltas populares que culminaram na democratização da Coreia do Sul na década

⁸²Não só a avaliação estética e conceitual das obras era levada em conta na hora de designar produções como degeneradas. Como o resto do conjunto de ações nazistas, o fator racial também influenciava na avaliação. Artistas judeus, mulçumanos, comunistas, gays – dentre outros – eram proibidos de trabalhar e suas produções censuradas. Além disso, artistas que mantivessem relações ou apoiassem ideias contrárias às nazistas também eram categorizados como degenerados. Para mais informações, consultar: EDSEL, Robert M.; WITTER, Bret. *Caçadores de obras-primas: salvando a arte ocidental da pilhagem nazista*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

decorrente. Além das bienais que foram criadas para simbolizar as mudanças sociais e políticas de suas regiões, há também aquelas que nascem com o objetivo de incentivar a mudança. A Prospect New Orleans (2008) teve sua primeira edição somente dois anos após o furacão Katrina de 2006. Com o objetivo de atrair atenção e investimento para a cidade devastada pelo furacão – além de simbolizar um novo recomeço para a população –, a curadoria convidou 81 artistas para que instalassem seus trabalhos pela cidade, fazendo uso de escombros e ambientes públicos, ressignificando-os.

O caráter político e crítico das bienais não está apenas nos projetos que resultaram em suas criações, mas, principalmente, nos projetos curatoriais de suas edições. A ideia de que as bienais são eventos amplamente conceituais, onde se apresentam obras que fogem dos modelos clássicos – em relação à linguagem, ao suporte, à estética, etc. – e onde pautas sociais, políticas e culturais são levantadas, deve-se muito ao perfil de atuação que vem se construindo ao longo da história das bienais de arte. Se observada a configuração de uma bienal – os atores que reúne, os projetos culturais que são executados, o objetivo de ser um evento global e integracionista – percebe-se como é grande a chance de que ela seja vista como um espaço ideal para o compartilhamento, a discussão e o direcionamento de holofotes para questões sociopolíticas de diferentes comunidades: “nessas bienais a arte crítica da própria época tem um papel importante, também muito a arte política, muito a arte crítica da globalização” (FLECK, 2014, p. 13, tradução nossa⁸³).

Esse perfil crítico, por um lado, incentiva debates essenciais para a sociedade através de práticas e bens repletos de significação – pelas obras de arte; por outro, grupos criticam o amplo destaque que se dá a obras de cunho social ou político, como se apenas produções que apresentassem temas desse tipo pudessem participar das bienais. Fleck (2014) exemplifica:

de maneira subliminar, comunica-se a mensagem de que é necessária uma justificativa social ou política do trabalho artístico para poder fazer arte em geral; embora essa concepção negue a tradição do Iluminismo e da liberdade artística. [...] Os artistas mais jovens sabem muito bem que só serão convidados para as bienais de curadores se fizerem esse tipo de arte. (FLECK, 2014, p. 25, tradução nossa⁸⁴).

Graças a esse perfil crítico que as bienais foram formando ao longo de suas edições, artistas, grupos sociais e organizações encontram nesses eventos oportunidades de chamar a

⁸³Do original: “en estas bienales el arte crítico de la propia época tiene un importante papel, también mucho el arte político, mucho el arte crítico de la globalización”.

⁸⁴Do original: “subliminalmente se comunica el mensaje de que es necesaria una justificación social o política del trabajo artístico para poder hacer arte en general; si bien esta concepción niega da tradición del Iluminismo y de la libertad artística. [...] los artistas más jóvenes saben muy bien que solo serán invitados a las bienales de curadores si hacen este tipo de arte.”

atenção para questões específicas. Na edição de 2014 da Bienal de Sidney, grupos de artistas e outros atores organizaram um boicote à exposição após descobrir que a empresa Transfield Holdings seria uma das principais patrocinadoras. A empresa era conhecida no país por administrar centros de detenção para refugiados que buscam asilo na Austrália. Após uma série de telefonemas e cartas de artistas e outros atores, a Bienal acatou os pedidos e cancelou o contrato com a empresa patrocinadora.

Outro exemplo é a Manifesta de 2006, planejada para acontecer em Chipre com o projeto curatorial formulado por Mai Abu ElDahab, Anton Vidokle e Florian Waldvogel. O ponto principal do projeto era a criação de uma escola de arte para residentes locais – onde receberiam aulas de arte e realizariam exposições de curto prazo. O que foi pensado como um plano de integração entre a comunidade internacional e os artistas locais, foi interpretado pela comunidade como um ato de diferenciação e segregação. Afinal, os artistas locais não estariam participando da bienal como quaisquer outros artistas, mas sim, seriam colocados em um espaço educacional e expositivo restrito, unicamente direcionado para eles – enquanto a bienal aconteceria do lado de fora. Michael Paraskos, diretor do centro de arte da Faculdade de Arte de Chipre, declarou: “os artistas de Chipre estão sendo tratados como se fossem *nativos não civilizados*, adequados para estudo antropológico e possível conversão por missionários” (ARTNET NEWS, 2020, não paginado, tradução nossa⁸⁵, grifo nosso). Após tais repercussões, a edição foi cancelada.

Em contrapartida, outras edições de bienais ficaram marcadas pelo caráter inovador e pelas mensagens que passaram com seus programas curatoriais. A edição de 2019 da Whitney Biennial entrou para a história pela multiplicidade de identidades e o foco integracionista. Dos 75 participantes, a maioria era de artistas não-brancos e a metade era de artistas mulheres. Dados que não deveriam chamar atenção, mas que ainda não são a realidade da maioria dos eventos e espaços da arte. O fato de que uma das principais bienais de arte do mundo tenha assumido a proposta de tornar esses espaços mais múltiplos, demonstra o direcionamento da atenção de parte dos atores e instituições para problemáticas que antes não só eram pouco visíveis, mas inclusive, consideradas “naturais”.

São muitas as relações estabelecidas entre os processos sociais vivenciados pelas comunidades e culturas e a criação ou fortalecimento de eventos e instituições culturais. As

⁸⁵Do original: “the artists of Cyprus are being treated as if they are uncivilized natives, suitable for anthropological study, and possible conversion by missionaries”.

bienais, que nas últimas décadas assumiram caráter global e transcultural, têm sido especialmente utilizadas como eventos representativos de mudanças sociais e da modificação de políticas e diretrizes das comunidades. Sediar uma importante bienal de arte contemporânea parece testemunhar globalmente a favor da região-sede, como um atestado de sua renovação, globalização e modernização. Pelas vantagens oferecidas e pela forte popularidade que detêm, teme-se que esses eventos sejam banalizados e que tenham a qualidade diminuída, podendo ser implementados em cidades que objetivam unicamente entrar para o mapa global e atrair investimentos econômicos. Nesse sentido, os papéis artístico e cultural seriam deixados em segundo plano, ameaçando a qualidade e confiabilidade nesse tipo de evento. Por um lado, o aumento na quantidade de bienais de arte pelo mundo pode representar a integração de regiões periféricas no circuito global de arte e, conseqüentemente, a inserção de atores culturais, entre eles artistas, no sistema da arte. Por outro, esse salto de 10 para mais de 270 bienais em um período em torno de 30 anos, faz com que se questione a confiabilidade e a capacidade de gerenciamento dos grupos responsáveis e das regiões sedes. Como mencionado anteriormente, reconhece-se o risco de uma saturação e de uma banalização do evento no modelo bienal e das práticas artísticas e culturais que possibilita.

Após a explanação aqui realizada sobre o panorama global do fenômeno bienal – da expansão no número de edições no período de globalização, da relação entre acontecimentos sociais e a criação de novas edições, e a distribuição de bienais pelas regiões periféricas –, torna-se possível adentrar as práticas internas das bienais, focando especialmente o papel do artista nesses eventos e as conseqüências artísticas e econômicas das bienais para a vida e carreira dos artistas participantes.

4.2 BIENAL DE VENEZA: REPRESENTATIVIDADE E INTEGRAÇÃO GLOBAIS?

O aumento da quantidade de novas bienais de arte pelo mundo, em especial nas últimas décadas, reforça a associação entre o caráter desses eventos e a forma como os países têm se relacionado com a globalização. O aumento reflete a percepção dessas sociedades de que as bienais podem ser investimentos benéficos para o desenvolvimento cultural, social e econômico das regiões-sede. Ao reunir culturas e grupos sociais distintos, pertencentes a diversas regiões do globo, nota-se a busca pela superação das fronteiras físicas e a valorização da ideia de maior integração global, possibilitando que uma das principais características da globalização seja aplicada e percebida em um único espaço.

Apesar das autodefinições integracionistas e geopolíticas desse tipo de evento, problemáticas vinculadas às relações de poder entre países e à hierarquia global não deixam de estar presentes – seja na organização dos eventos ou nas próprias temáticas apresentadas nas obras dos artistas. Deve-se ter em conta que essa característica do sistema da arte – de valorização da produção de diversas regiões globais – é recente. Como discutido nos dois capítulos anteriores, o sistema e o mercado da arte – bem como as produções discursivas associadas – foram constituídos, ao longo dos séculos, por culturas e países centrais que, entre eles, revezaram o posto de capitais da arte em períodos distintos. Levando em conta que as produções periféricas, muitas vezes, sequer eram consideradas produções artísticas – de acordo com grande parte dos conceitos e regras vigentes nos períodos anteriores nas sociedades centrais –, tampouco elas seriam alvo de apreciação artística, de análise ou de políticas integracionistas por parte dos atores das regiões centrais.

Por parte dos artistas, as bienais representam espaços nos quais é possível fazer-se oficialmente presente no sistema da arte, oportunizando a criação de relações com outros atores do campo e permitindo a avaliação do próprio trabalho em comparação às produções dos demais artistas expositores. No subcapítulo anterior, analisaram-se as bienais a partir de uma perspectiva macro – a quantidade de instituições e a expansão do modelo para as regiões periféricas. Torna-se necessário, então, observar o modelo bienal em relação à inserção de artistas das periferias globais – como os projetos dialogam com as modificações sociais e até que ponto refletem em números, as políticas que assumem como suas. Apesar da denominação ‘bienal de arte’ ter se tornado uma espécie de marca global, a qual recruta, quase que imediatamente, um conjunto de definições e associações – bienal de arte expõe obras alternativas e globais, comumente de cunho crítico e político; há um conjunto de curadores, diretores e artistas selecionados segundo regras altamente restritas; entre outras –, torna-se improvável, com a quantidade de novas edições, que haja um nível de qualidade semelhante, e uma homogeneidade em relação aos projetos, entre todas as bienais. Sendo assim, a alegação de que as bienais de arte atribuem valores aos artistas e atores participantes é, na realidade, uma generalização. Tudo vai depender da importância da edição participante e, principalmente, da qualidade atribuída ao participante, entre outros fatores.

Na sessão anterior, foram apresentadas as vinte bienais de arte mais relevantes da atualidade (ARTNET NEWS, 2014; CRANGANU, 2017) e alguns dos fatores que possibilitaram que elas ocupassem essas posições. Em alguns casos, a relevância foi construída a partir da história da instituição e do evento, em uma espécie de confiabilidade

adquirida como resultado de sua trajetória. Em outros, esse lugar de destaque é resultado de projetos altamente elaborados, em que se criam espaços que reúnem atores culturais e econômicos, investidores e discussões que projetam sobre o evento as atenções do campo artístico, da mídia e da sociedade como um todo.

Dentre as bienais mais importantes atualmente ativas, nenhuma gera tanta movimentação, procura, circulação de visitantes, menções na mídia e desejo de participação por parte dos artistas como a Bienal de Veneza. Fundada em 1895 e inicialmente intitulada *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, o evento teve como característica inicial o trabalho conjunto das iniciativas pública e privada e a participação de grupos de artistas. Apenas esses dois fatores – o projeto internacional da instituição e a reunião dos setores – já influenciaram no fortalecimento do evento desde o seu início. Outro ponto fundamental é a região sede do evento. Veneza constituiu-se, a partir do Renascimento, como uma das cidades símbolo da arte. O estabelecimento de famílias ricas que comercializavam com o Oriente e a tradição do mecenato como símbolo de status, permitiu que a cultura fosse um investimento altamente recorrente em Veneza⁸⁶.

Uma das principais características da Bienal de Veneza é a integração do evento com a cidade sede: Veneza passa a ser uma grande sala expositiva para a arte mundial. Atualmente, os artistas podem participar da bienal em duas modalidades. A primeira e mais prestigiada é a modalidade que consiste na participação por convite do comitê, em que o artista recebe a indicação pelo curador da edição correspondente. A partir de um programa minuciosamente pensado, a equipe curatorial seleciona artistas de diversas partes do mundo que proponham pautas e obras que pela temática ou pela relevância de suas discussões estejam de acordo com o tema da edição e a proposta discursiva do projeto. Esses artistas compõem a *Mostra Internazionale* e competem para obter as premiações da edição – símbolos altamente prestigiosos do reconhecimento por parte do sistema da arte (RODNER; OMAR; THOMPSON, 2011). A segunda modalidade, considerada um das grandes características da Bienal de Veneza – e também um símbolo da proposta de integração global – é a participação nas exposições a partir dos *Padiglioni Nazionali*. Surgida em 1907, essa modalidade permite que países possuam pavilhões permanentes ou temporários com curadorias e projetos nacionais próprios, levando a Veneza artistas nacionais que sejam considerados relevantes para aquela edição e aquele período. Além dos espaços permanentes da Bienal – Palazzo,

⁸⁶Apesar da transferência do centro artístico da Itália – Florença e Veneza – para a França – Paris – a partir do século XVIII, Veneza não perdeu seu posto histórico e seguiu sendo referência para a arte.

Giardini e Arsenale –, a Bienal de Veneza também conta com os pavilhões temporários de novos países participantes – que normalmente ocupam prédios históricos disponibilizados pela cidade – e eventos colaterais – criação de espaços educativos, palestras, rodas de conversa, confraternizações, performances e outros.

A organização das modalidades de participação, o tema central, a distribuição dos participantes pelos espaços e as premiações são fatores que representam diretamente o projeto de cada edição. Além disso, pela Bienal se tratar de um dos maiores eventos de arte do mundo, as decisões tomadas acabam por representar muito do que está sendo pensado e praticado no sistema da arte como um todo. A Bienal de Veneza se torna, assim, um bom termômetro de um sistema no qual se pode também, observar reflexos de acontecimentos sociais mais amplos. Afinal, as obras, as discussões e os projetos culturais nascem de pessoas e mulheres que são o resultado de seus tempos e contextos sociais, históricos e culturais. Tendo em vista o papel da Bienal de Veneza como um evento representativo do sistema da arte e das modificações nas diretrizes de inclusão, propõe-se aqui uma breve análise de algumas edições do evento, em períodos de intensas mudanças sociais.

O período no qual nasce o projeto da Bienal de Veneza – fim do século XIX – foi marcado, na Europa, pelo crescente descontentamento com a Academia e com as restrições impostas à criação artística. Como visto em sessões anteriores, a expansão das ideias modernistas e o surgimento e fortalecimento de grupos independentes de artistas fomentaram modificações consideráveis no sistema e no mercado da arte daquele período. A modernização das cidades e o espírito de liberdade artística influenciaram a criação de projetos, eventos e espaços que simbolizassem o processo modernizador vivenciado (GOMBRICH, 2012). É nesse contexto que nasce a Bienal de Veneza.

Na segunda edição da Bienal, em 1897⁸⁷, observa-se uma configuração extremamente distinta da atual, mas, ainda assim, vanguardista para a sua época. A exposição aconteceu com cinco salas dedicadas à arte italiana, quatro salas internacionais – nas quais eram reunidos trabalhos de artistas europeus –, salas nacionais individuais dedicadas a doze países europeus – cada uma denominada como *Sala Straniera* –, uma sala exclusivamente dedicada à arte japonesa – *Sezione Giapponese* –, uma sala dedicada à gravura holandesa – *Acqueforti Olandesi* – e uma sala dedicada aos artistas estadunidenses, que recebeu o nome de *Sala*

⁸⁷A segunda edição da Bienal de Veneza, realizada em 1897, foi escolhida pela autora como referência dos projetos iniciais por ser a segunda edição do evento e a primeira a possuir documentos e informações disponíveis no arquivo da Bienal – Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

Straniera America (ASAC DATI, 2020). A seleção dos países participantes e as divisões das salas exemplificam o caráter mais restrito das primeiras bienais: havia um espaço maior para a arte nacional italiana e uma participação, quase que exclusiva, de países europeus. As exceções, o Japão e os Estados Unidos, devem suas participações a fatores particulares⁸⁸, relacionados à interação entre arte e sociedade. O júri da edição, responsável por avaliar as obras dos artistas participantes e delegar as premiações, apresenta um fato interessante: era composto exclusivamente por artistas europeus⁸⁹.

Ao longo da primeira metade do século XX, a Bienal de Veneza foi se consolidando como uma instituição e um evento de vanguarda, não só alinhada às discussões sociais, como também, exercendo o papel de proponente, tomando a frente no destaque a novas pautas. Durante o nazismo alemão e o fascismo italiano, a Bienal de arte passou por modificações e, incluso, o encerramento de suas atividades entre 1943 e 1948. Na década antecedente à Segunda Guerra Mundial, na qual a Itália já se encontrava sob comando fascista, há poucas menções no *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (ASAC DATI) sobre modificações na Bienal ocorridas por pressões políticas. Dentre as passagens que podem apresentar relação com as mudanças impulsionadas pelo novo governo, há menção a uma reação da prefeitura de Veneza às escolhas expositivas do secretário geral Vittorio Pica – nomeado para o posto em 1920. Pica, apreciador e defensor dos movimentos modernistas, foi responsável pela primeira aparição de vanguardas – impressionista e pós-impressionista – na Bienal, na edição de 1920. Em 1922:

é apresentada a primeira retrospectiva de Modigliani e uma exposição de escultura de artistas africanos. Essas são escolhas que provocam críticas e desconfiança, e é precisamente para conter a "audácia" de Pica que o conselho da cidade cria um Conselho diretivo para trabalhar ao lado dele (em parte um conselho de administração, em parte controlador das escolhas culturais), então composto por 7 membros (que se tornarão 8 em 1924, 13 em 1926 e 9 em 1928; o Conselho será suprimido em 1930). (LA BIENNALE DI VENEZIA, tradução nossa⁹⁰).

⁸⁸Presenciou-se, no século XIX, uma intensa valorização da estamperia japonesa – Ukiyo-e – por parte da Europa, em especial, de artistas em busca de novos elementos e processos técnicos – como Vincent Van Gogh. Essa valorização da arte japonesa foi um dos fatores que influenciou na criação de uma sala exclusiva para o país na 2ª edição da Bienal de Veneza. No caso dos Estados Unidos, a criação de uma sala individual se deve muito às parcerias comerciais que estavam sendo criadas entre a Europa e o país norte-americano que vivenciava uma constante chegada de industriais europeus e o crescente investimento em arte.

⁸⁹Eram eles: Martín Rico (pintor espanhol), Pierre Charles van der Stappen (escultor belga), Francesco Jerace (escultor italiano), Giovanni Boldini (pintor italiano) e Marco Calderini (pintor italiano).

⁹⁰Do original: “viene presentata la prima retrospettiva di Modigliani, e una mostra di scultura di artisti africani. Sono scelte che provocano critiche e diffidenze, ed è proprio per contenere l'audacia di Pica che la giunta comunale gli affianca un Consiglio direttivo (in parte consiglio di amministrazione, in parte controllore delle scelte culturali), composto allora da 7 membri (che diventeranno 8 nel 1924, 13 nel 1926 e 9 nel 1928; il Consiglio sarà soppresso nel 1930)”.

Até 1920, o posto de diretor da Bienal de Veneza era ocupado pelo prefeito da cidade. Essa mudança demarca uma maior independência da instituição e um aumento da liberdade de escolhas. Em contrapartida, como observado no trecho anterior, movimentos percebidos como drásticos em relação à tradição do evento, nem sempre foram recebidos com entusiasmo. O que evidentemente contrasta com a atual imagem da Bienal de Veneza – vista como vanguardista, alternativa e autônoma (RODNER; OMAR; THOMPSON, 2011). O ponto de partida para a reação de censura por parte do conselho da cidade de Veneza foi – como mencionado no trecho – a criação da *Mostra di scultura negra*, na edição de 1922. Embora a chamada *escultura negra*⁹¹ estivesse em crescente valorização dentre os artistas e atores modernistas – como discutido no capítulo anterior –, a ação de Pica foi vista como “audaciosa” – termo que possivelmente encobre opiniões menos polidas.

A arte moderna passou do posto de novidade audaciosa à realidade do evento. Os artistas modernos foram recebendo cada vez mais espaço na mostra que foi se constituindo como um cenário para a apresentação de novidades artísticas. Na reabertura da Bienal de Veneza em 1948 – após o período de encerramento em decorrência da Segunda Guerra Mundial e das políticas de censura do nazismo e do fascismo –, foi possível perceber uma nova mudança no caráter do evento, que assumiu a responsabilidade em recuperar o tempo perdido e em disponibilizar um espaço de liberdade para a arte moderna – tão perseguida por Hitler. Na edição de 1948, percebe-se um espaço maior destinado aos artistas italianos – ação que vinha sendo realizada na direção oposta desde o surgimento dos pavilhões nacionais em 1907 e o aumento no espaço dedicado à exposição de artistas de diversos países: foram 59 salas dedicadas a mostras individuais atuais, individuais retrospectivas e coletivas de artistas italianos (ASAC DATI, 2020). Outro movimento interessante diz respeito à criação de uma sala para artistas alemães, com 28 participantes, ao lado de uma sala dedicada a artistas palestinos – *Mostra di artisti palestinesi (Eretz Israel)* – com 18 artistas. Essas escolhas, por parte da equipe responsável pela edição de 1948 da Bienal da Veneza, demonstram como a instituição assumiu o papel de se conectar com as pautas e problemáticas sociais do período e

⁹¹*Escultura negra* é um termo genérico usado para abarcar as esculturas criadas por diferentes grupos sociais do continente africano subsaariano. Anteriormente já explanado nesta pesquisa, essa denominação encobre a tradição de colocar sob uma mesma denominação produções nascidas em culturas, períodos e contextos distintos. Além da generalização em relação ao local de produção, percebe-se, também, a ausência da autoria das obras. Essa última característica não se deve, especificamente, a uma falta de interesse por parte dos expositores, mas, especialmente, à tradição dessas regiões que não possuíam a lógica de atribuição de autoria às produções. Para mais informações, ver: LÉON, Argeliers. *Introducción al estudio del arte africano*. La Habana: Editorial UH, 2013.

abrir espaço para artistas de regiões prejudicadas por conflitos e disputas⁹². A edição também contou com mostras individuais de grande magnitude, de artistas como Pablo Picasso e Paul Klee – ambos conhecidos por suas declarações de repúdio ao nazismo⁹³.

Muitos dos projetos das edições da Bienal de Veneza ocorridas ao longo do século XX estiveram de acordo com processos e acontecimentos sociais – expondo problemáticas, percepções e discussões de diversos grupos. Para fins desta pesquisa, chega-se, então, à análise de uma das principais mudanças ocorridas na Bienal de Veneza nos últimos anos. Como mencionado anteriormente, a criação dos pavilhões nacionais representou o desejo da instituição em tornar o evento ainda mais internacional, dedicando-se à criação de espaços exclusivos para outros países. De 1907 até a atualidade, muitas modificações ocorreram não só nos projetos das bienais, como, especialmente, na relação entre o sistema da arte e o mundo.

Uma das principais questões aqui levantadas, diz respeito à inserção de artistas provenientes de regiões periféricas. No capítulo anterior, um dos pontos abordados foi a relação entre a configuração geopolítica atual e o histórico de colonizações e dominações – os atuais países periféricos foram, em maioria, regiões colonizadas ou exploradas por países/grupos centrais. Nas bienais, uma das formas pelas quais se pode avaliar a inserção de artistas provenientes das periferias globais é a partir da análise da participação dos países nas edições do evento. Se as bienais realmente se configuram como eventos representativos das mudanças ocorridas no sistema da arte e o sistema, por sua vez, tem dialogado diretamente com a globalização e as políticas de integração global, é de se esperar que esses processos sejam traduzidos em números. A edição de 2019 da Bienal de Veneza registrou o recorde no número de países participantes – artistas de 89 países expondo nas diferentes categorias. Intitulada *May You Live In Interesting Times*, com curadoria do estadunidense Ralph Rugoff e

⁹²Os artistas alemães encontravam diferentes dificuldades no período pós-guerra: de um lado, aqueles que não se adequaram nos últimos anos às restrições e modelos de produção impostos pelo regime nazista foram obrigados a migrar ou cessaram suas produções; de outro, com a recente desconfiança e retaliação vivida pela Alemanha como resultado das ações e políticas praticadas ao longo da Segunda Guerra mundial, os artistas encontraram espaços mais limitados ou menos amigáveis, sendo constantemente recebidos com questionamentos sobre seus posicionamentos e ações durante o regime (EDSEN; WITTER, 2011). No caso da sala dedicada aos artistas palestinos, deve-se recordar que os anos de 1947 e 1948 foram de intensa discussão e de muitos conflitos na região hoje conhecida como país de Israel. Como ponto chave na luta histórica pela separação dos territórios palestinos e judeus, em 1947, a Organização das Nações Unidas (ONU) separou os territórios: os judeus ficaram com 57% do território e os árabes – maioria na região – com 43% (HOBSBAWN, 1995). Em 1948 foi, então, criado o Estado de Israel (Eretz Israel).

⁹³Tanto Pablo Picasso quanto Paul Klee tiveram obras suas expostas na exposição de Arte Degenerada, em 1937 realizada em Munique – uma ação do regime nazista para expor obras modernas consideradas sem qualidade e persuasivas (EDSEN; WITTER, 2011).

sob a presidência de Paolo Baratta, o projeto evocou “a ideia de tempos desafiadores e até ameaçadores, [mas também] um convite para sempre ver e considerar o curso dos eventos humanos em sua complexidade” (BARATTA, 2019, não paginado, tradução nossa⁹⁴).

Ao mesmo tempo em que a prática dos pavilhões nacionais pode ser entendida como a representação da política de inserção global por parte da Bienal de Veneza, pode-se também questionar até que ponto uma ala específica para artistas de outros países é uma forma autêntica e justa de inserção. Sobre o assunto, Baratta (2019) comenta:

começamos a ser criticados pela presença dos pavilhões, considerados fora de moda nos tempos do cosmopolitismo e da globalização, vivemos nos tempos em que alguns suspeitam que o cosmopolitismo oculte uma espécie de poder brando pelas realidades culturais e políticas mais influentes. Somos uma exposição internacional que, desde aqueles anos, colocou a palavra ‘aberto’ e ‘platô da humanidade’ como subtítulo de todas as bienais subsequentes. (BARATTA, 2019, não paginado, tradução nossa⁹⁵).

Além da modalidade de participação nos pavilhões nacionais, a *mostra internacional* – a principal das modalidades – também é aberta para a participação de artistas de todo o mundo, com a diferença que essa modalidade prevê a participação por convite de artistas que estejam em consonância com os projetos culturais de cada edição. A 44ª edição da Bienal de Veneza – *All the World's Futures* –, realizada em 2015, chamou a atenção da mídia e de atores especializados pela escolha do curador nigeriano Okwui Enwezor – primeiro curador em 120 anos de Bienal nascido na África. A edição que contou com 53 países e 136 artistas (ASAC DATI, 2020) ficou marcada pela mostra com maior presença de artistas negros desde a sua criação: 35. A inserção se deve, em grande parte, ao projeto formulado pelo curador – conhecido no campo da arte pelas discussões que propunha acerca das limitações do sistema: como a segregação histórica das regiões periféricas e a manutenção de políticas e práticas conservadoras.

A edição de 2015 serviu para acender diversas discussões acerca da inserção de artistas periféricos, evidenciando dados que chocam – como o fato da Bienal ter existido por 120 anos sem que um curador (secretário geral ou diretor) negro tenha ocupado o posto e que a presença de 35 artistas negros em uma única edição tenha sido um número recorde. O que pode ser interpretado como um movimento integracionista e progressista pode também

⁹⁴Do original: “l’idea di tempi sfidanti e persino minacciosi, un invito a vedere e considerare sempre il corso degli eventi umani nella loro complessità”.

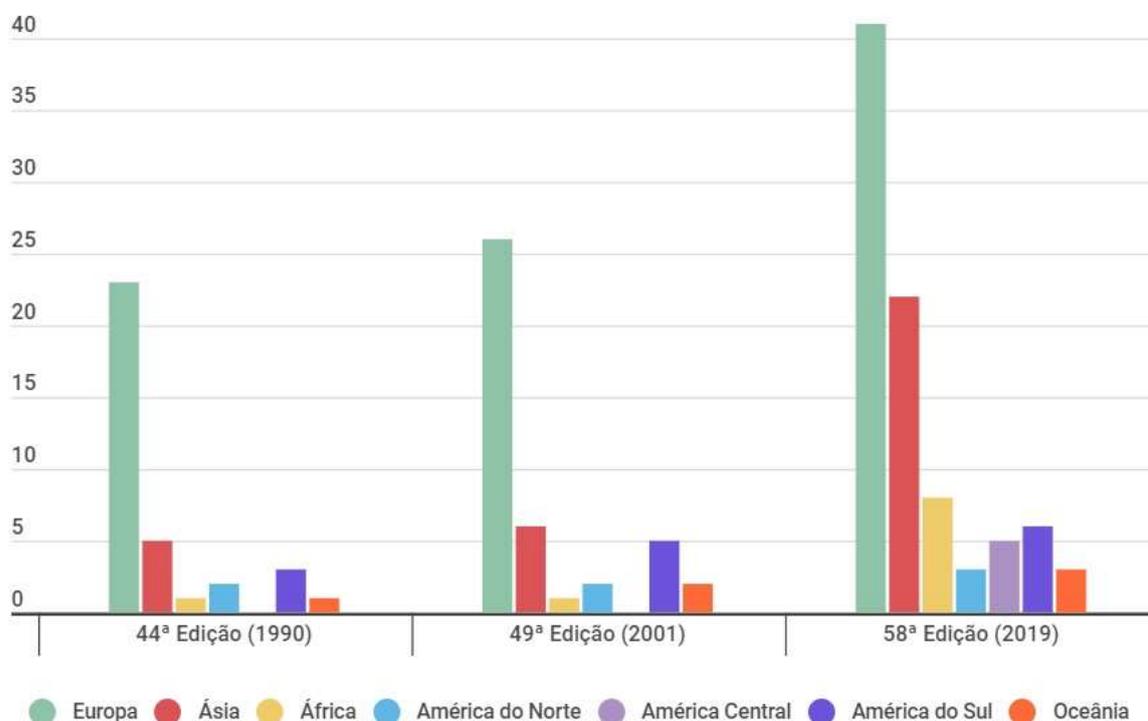
⁹⁵Do original: “Iniziammo criticati per la presenza dei padiglioni, ritenuta fuori moda in tempi di cosmopolitismo e globalizzazione, viviamo tempi nei quali alcuni sospettano che il cosmopolitismo abbia celato una sorta di soft power da parte delle più influenti realtà culturali e politiche. Siamo una mostra internazionale che fin da quegli anni pose la parola ‘aperto’ e ‘plateau of humankind’ come sottotitolo di tutte le successive biennali”.

levantar questionamentos a respeito da delimitação de espaços. É preciso produzir uma edição especial para que haja uma maior inserção de artistas provenientes de grupos antes excluídos? É necessário que haja um trabalho específico e direcionado para que os números se equilibrem?

Como discutido no capítulo anterior, compreende-se a existência de uma associação entre a localização dos países no globo e o posto que ocupam dentro da hierarquia *centro-periferia* na geopolítica atual. Sendo assim, uma das formas possíveis para avaliar a modificação ocorrida acerca da inserção de artistas periféricos no sistema da arte – considerando a Bienal de Veneza como evento representativo –, seria analisar a quantidade de participantes advindos dessas regiões em diferentes edições da mostra. Duas perspectivas devem ser adotadas: no caso da modalidade de participações nacionais, devem ser levadas em conta as representações nacionais a partir das inscrições de pavilhões; no caso da exposição internacional – em que os artistas são convidados e tem seus trabalhos expostos coletivamente –, é necessário considerar as nacionalidades desses artistas para identificar as modificações ocorridas em relação à inserção.

No gráfico a seguir (Figura 3), pode-se observar os números relativos à participação dos diferentes países, separados em continentes, em três edições da Bienal de Veneza: 1990, 2001 e 2019. Essas são datas cruciais para observar a atuação do processo de globalização sobre o evento, em seus diferentes estágios: seu início, expansão global e atuação recente. As edições de 1990 e de 2001 apresentam, se comparadas, poucas mudanças em relação à quantidade de países de cada continente que participaram das edições – é possível observar um discreto aumento no número de países participantes da Europa, Ásia e América do Sul. Maiores modificações são percebidas entre as edições de 2001 e de 2019. Todos os continentes apresentam aumentos no número de países participantes da Bienal de Veneza, mas diferenças mais expressivas são notadas na Ásia – que passou de 6 países em 2001 para 22 em 2019 – e na Europa – de 26 para 41 participantes. Embora outros continentes ainda apresentem um número baixo de participantes – África (8), América Central (5), América do Sul (6) e Oceania (3) –, deve-se notar que também apresentaram aumento.

Figura 3 – gráfico da quantidade de países participantes da Bienal de Veneza nos anos 1990, 2001 e 2019, organizados em continentes.



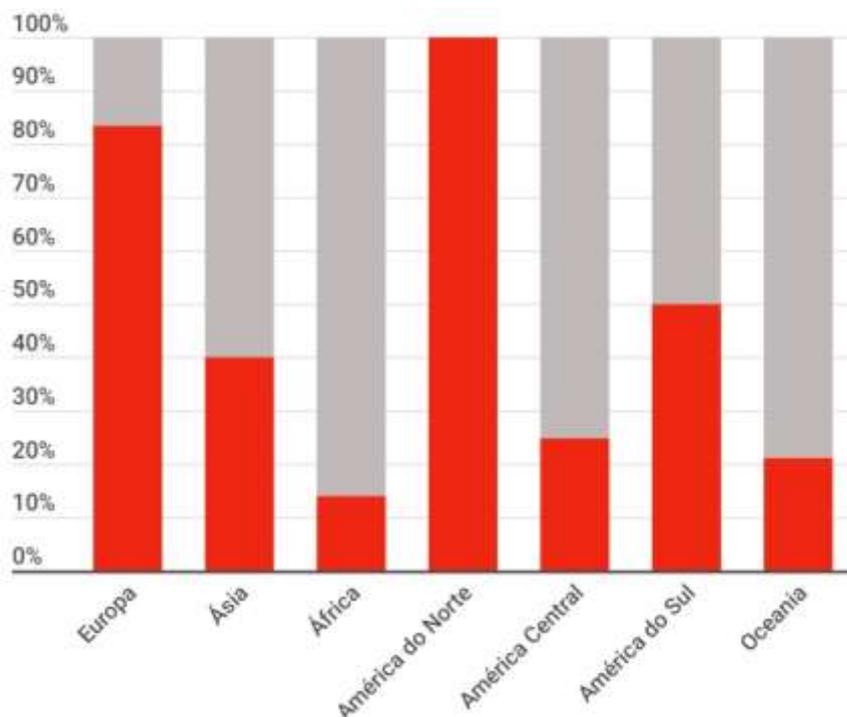
Fonte: elaborado pela autora a partir de dados acerca dos pavilhões nacionais nas edições de 1990, 2001 e 2019 da Bienal de Veneza, contidos no *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (ASAC DATI, 2020).

Por sua vez, os continentes apresentam um número desigual de países, o que pode, em um primeiro plano, refletir na análise sobre o número de participantes⁹⁶. A quantidade de países presentes na Bienal em relação ao número de países de cada continente pode ser melhor compreendida se apresentada proporcionalmente. Considerando o número de países participantes da 58ª Bienal por cada continente (Figura 4), conta-se com os seguintes dados: Europa (83,7%), Ásia (44%), África (14,8%), América do Norte (100%); América Central (25%); América do Sul (50%); Oceania (21,4%)⁹⁷. A partir do número de países que cada continente contém, percebe-se que em comparações como a observada entre a Europa – 49 países – e a América do Norte – 3 países –, é mais fácil para o segundo continente alcançar a marca de 100% de participação, que para o primeiro.

⁹⁶Número de países por continente no ano de 2019: Europa (49), Ásia (50), África (54), América do Norte (3), América Central (20), América do Sul (12) e Oceania (14).

⁹⁷Porcentagem de países participantes da Bienal de Veneza de 2019 em relação ao número total de países de cada continente.

Figura 4 – gráfico da percentagem de países participantes da Bienal de Veneza de 2019 em relação ao número total de países de cada continente.



Fonte: elaborado pela autora a partir de dados acerca dos pavilhões nacionais na edição de 2019 da Bienal de Veneza, contidos no *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (ASAC DATI, 2020).

Entretanto, outras comparações suscitam questionamentos em relação à disparidade encontrada nos gráficos. A África e a Europa apresentam uma quantidade similar de países em seus territórios, mas o número de países africanos participantes da edição da Bienal de Veneza – com recorde de participações – não chegou a representar 15% das Nações africanas. Sabe-se que a percepção do sistema da arte sobre as produções culturais dos diferentes grupos do continente africano foi restringida e influenciada pelos paradigmas e preceitos dos séculos anteriores – como a restrição do conceito de arte pautada pela produção europeia –, o que resultou em uma participação/inserção reduzida desses países no sistema e no mercado da arte ao longo da história. Nos 125 anos de história da Bienal de Veneza, a participação africana ficou restrita à presença do Egito – país do Norte da África reconhecido na história como berço da arte e que possui uma tradição artística distinta da África subsaariana – e só na década de 1990 o evento começou a contar com outros países do continente (ASAC DATI, 2020). Primeiramente, esse processo de inserção ocorreu acompanhado de generalizações problemáticas, como a reunião de produções de diferentes grupos e países sob denominações

gerais – *Mostra di scultura negra*, em 1922, *Partecipazioni nazionali: Paesi Africani*⁹⁸, em 1990 e *Arte africana contemporanea e paesaggi in cambiamento*, em 2003.

Para além da participação do Egito, outros países africanos só obtiveram representação com pavilhões nacionais ao longo das primeiras décadas do século XXI – Quênia (2003), Marrocos (2005), Zimbábue (2011), República Democrática do Congo (2011) e África do Sul (2011). Entretanto, esses não foram espaços conquistados e mantidos. Alguns desses países tiveram suas participações em certas edições ocasionadas pelas especificidades dos projetos curatoriais. Um número mais expressivo de países africanos participantes só foi identificado em 2019, deixando em aberto o questionamento sobre as próximas edições: se serão mantidos esses espaços e se haverá ainda maior inserção – resultando em um equilíbrio mais considerável entre a quantidade de países africanos participantes da Bienal e a quantidade total de países do continente.

O que o caso da participação africana pode apontar? No gráfico (Figura 4), nota-se que a disparidade entre o número de participantes e o número de países do continente não é uma realidade apenas africana, mas também de regiões como a América Central, América do Sul e Oceania. A Ásia, embora apresente uma porcentagem maior, também sofre com disparidades internas: algumas regiões, como o Extremo Oriente – Japão, China e Coreia do Sul – e o Oriente Médio têm maior participação, enquanto outras, como a Ásia Central – Afeganistão, Cazaquistão, Quirquistão,... – têm menor representatividade. O que esses continentes, e regiões, têm em comum? Dentre outras similaridades, está o compartilhamento da posição de periferia dentro da hierarquia global e o conjunto de problemáticas e relações que o pertencimento a esse espaço guarda.

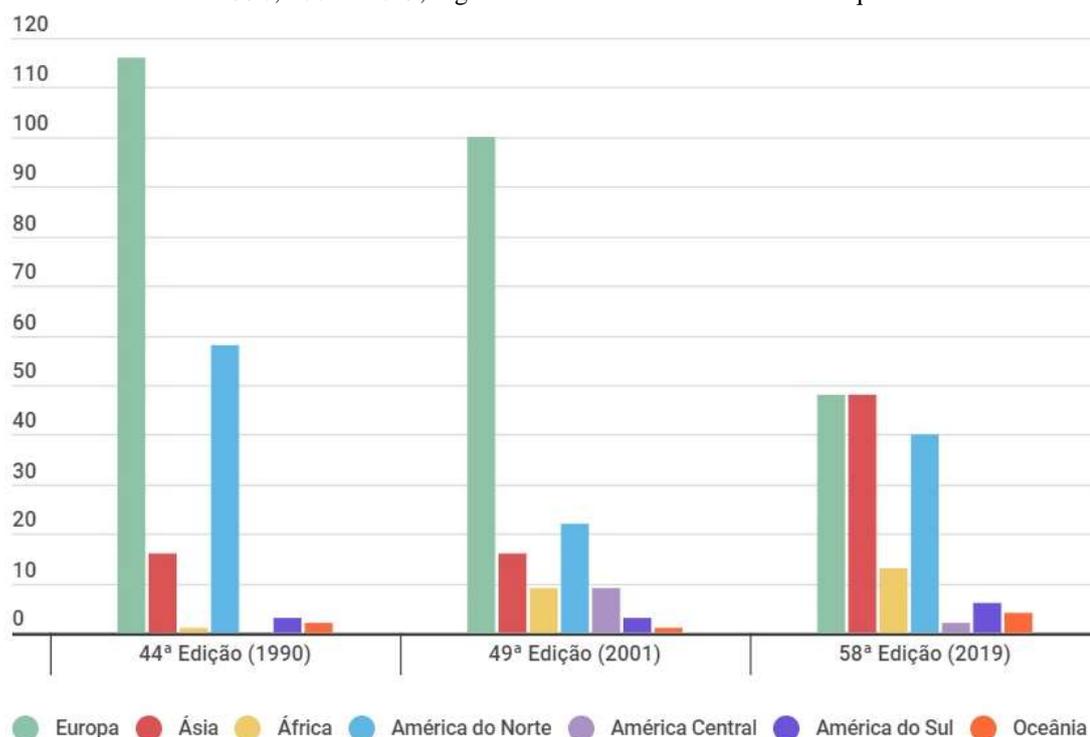
Deve-se ter em conta outros fatores que também se relacionam com a posição e poder desses países. Recordar-se o fato que os pavilhões nacionais podem ser permanentes ou temporários, o que depende de fatores como a quantidade de edições das quais o país participou, o interesse do país em adquirir e administrar um pavilhão permanente, a quantidade de investimento e de artistas disponíveis para preencher esses espaços, entre outros. Atualmente, são 30 os pavilhões permanentes, enquanto o número de temporários

⁹⁸Embora se trate de uma generalização, a reunião de produções de diferentes países africanos em um único pavilhão sob a denominação de “países africanos” pode ser ocasionada pela baixa quantidade de artistas participantes de cada país, o que não justificaria a criação de pavilhões individuais. Entretanto, esse argumento guarda em si mesmo outra problemática: sabe-se que a produção cultural no continente africano é tão antiga quando a encontrada na Europa – senão mais – (LEÓN, 2013), o que não sustenta o argumento que acusa uma falta de artistas representantes, mas demonstra, na realidade, a existência de pouca pesquisa, levantamento e inserção desses artistas no sistema da arte.

varia de edição para edição. Os pavilhões são de responsabilidade de cada país e são administrados por equipes delegadas pelos ministérios da cultura ou órgãos nacionais responsáveis. Os recursos para transporte das obras, montagem, seguro, estadia dos artistas e das equipes, além de valores destinados à manutenção dos espaços, também é de responsabilidade do país. Como esperar que exista uma considerável inserção dos diversos países do globo se as realidades culturais, sociais e econômicas são tão díspares? A participação ou não dos países deve ser entendida como uma problemática mais profunda que a simples disponibilidade de espaços por parte da Bienal de Veneza, abarcando questões internas dessas Nações que possibilitam ou não que investimentos consideráveis sejam direcionados para esse tipo de evento. O que abre outros questionamentos sobre a legitimidade das ações e políticas por parte das bienais para estimular uma maior integração: até que ponto as diferentes realidades socioeconômicas são levadas em conta na hora de formular os projetos?

Ao lado das participações nacionais, encontra-se a categoria participativa de maior prestígio da Bienal de Veneza – *Mostra Internacional* –, na qual os artistas são convidados pelo curador. Essa modalidade pode exibir dados ainda mais relevantes para a avaliação dos artistas de regiões periféricas (Figura 5). Afinal, essa participação não se dá a partir de um espaço específico destinado aos artistas de uma nacionalidade, mas pela percepção e escolha da equipe da própria Bienal de Veneza, demonstrando que determinado artista entrou, de alguma forma, no radar especializado desses atores culturais.

Figura 5 – gráfico da quantidade de artistas participantes da categoria *Mostra Internazionale* nas Bienais de Veneza de 1990, 2001 e 2019, organizados conforme o continente no qual nasceram.



Fonte: elaborado pela autora a partir de dados acerca da *Mostra Internazionale* nas edições de 1990, 2001 e 2019 da Bienal de Veneza, contidos no *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (ASAC DATI, 2020).

Em comparação com os dados sobre as participações nacionais nas edições de 1990, 2001 e 2019, o gráfico que exibe o número de participantes de cada continente pode apresentar, em primeiro plano, uma modificação em direção a uma maior equidade entre alguns continentes. Entretanto, deve-se, novamente, levar em consideração os dados relativos à quantidade de países que formam essas regiões. Na edição de 2019, Europa, Ásia e América do Norte apresentam números próximos de participantes, o que não significa um equilíbrio se considerado que o continente norte-americano é constituído apenas por três países, enquanto a Europa é formada por 49 e a Ásia por 50 países. Proporcionalmente, há muito mais artistas norte-americanos do que asiáticos e europeus na edição.

As diferenças crescem ainda mais se esses continentes forem comparados com o africano. O número de artistas norte-americanos participando da Bienal de 2019 foi três vezes maior que o número de artistas africanos, mas a África possui 18 vezes mais países que a América do Norte. A mesma comparação pode ser feita com a América Central: a quantidade de artistas norte-americanos na mostra internacional foi 20 vezes maior que a de artistas

centro-americanos, mas a América Central conta com 6,6 vezes mais países⁹⁹ que a América do Norte. As edições de 1990 e de 2001 apresentam ainda maiores disparidades entre continentes com quantidades semelhantes de países do que a de 2019. Em 1990, a quantidade de artistas convidados advindos do continente europeu foi 116 vezes maior que a de artistas africanos e 7,25 vezes maior que a de artistas da Ásia – sendo que os três continentes apresentam quantidades de países muito próximas.

Os dados a respeito das representações dos diferentes continentes na Bienal de Veneza, tanto na modalidade de participação nacional, quanto na modalidade de mostra internacional por convite, permitem que se possa construir discussões sobre a inserção de artistas de regiões periféricas pautadas em números. Nota-se uma maior representatividade das regiões historicamente excluídas do sistema da arte ao longo dos últimos anos. Entretanto, esse crescimento se mostra fraco se levada em consideração a quantidade de países de cada continente.

Pode-se observar um movimento por parte do sistema da arte – e de eventos altamente representativos como a Bienal de Veneza – em direção a artistas asiáticos e africanos (RODNER; OMAR; THOMPSON, 2011), assim como se presenciou na década de 1990 uma abertura maior para artistas latino-americanos (ANJOS, 2017). Apesar dos números tímidos contidos nos gráficos, esses artistas têm encontrado, na atualidade, o período de maior inserção da história da arte. Porém, cabe perguntar: a que se deve essa recente valorização?

As Bienais de arte representam, especialmente, as políticas e ações dos setores culturais do sistema e do mercado da arte, nos quais há um trabalho voltado para a construção e divulgação de artistas e obras que tenham valor artístico aos olhos dos atores especializados. Como mencionado anteriormente, embora esses eventos sejam voltados para a promoção cultural e não econômica, tem-se presenciado, nas últimas décadas, uma dissolução das fronteiras dos dois setores na arte. Ambos, atores culturais e atores econômicos, trabalham na maioria das vezes em conjunto. Essa tímida, porém existente, inserção de artistas da periferia também pode ser percebida em eventos e espaços do setor econômico da arte? Em outras palavras: a legitimação e o prestígio artístico projetados pelas Bienais sobre esses artistas

⁹⁹Outros fatores podem ser considerados para a análise das diferenças entre a proporção de participantes advindos de cada região na Bienal de Veneza e a quantidade de países do continente – como densidade populacional. Por limitações relativas ao tempo de execução desta pesquisa, outros fatores não puderam ser analisados.

estão sendo revertidos em vendas de obras e, logo, em remuneração? Essa será a discussão proposta na próxima sessão.

4.3 A INSERÇÃO DO ARTISTA PERIFÉRICO E A EXOTIZAÇÃO

As bienais assumiram, nas últimas décadas, uma importância crucial dentro do sistema da arte, servindo de plataforma para a promoção de artistas e para a criação de redes de contatos profissionais – algo crucial dentro do campo da arte. Se nos períodos anteriores, a importância de um artista se media pelas encomendas de mecenas e diletantes, atualmente, na época dos grandes eventos, essa importância pode ser lida pela presença do artista em bienais, feiras internacionais, mostras coletivas promovidas por museus e galerias de marca e pela venda de suas obras para colecionadores e instituições (FLECK, 2014).

Apesar da importância de eventos como a Bienal de Veneza com o status que atribuem aos participantes, mostra-se irreal a premissa de que a simples participação garante ao artista uma posição de prestígio e estabilidade. A consolidação da carreira depende de um conjunto de fatores com pesos diferentes conforme o período e o contexto. Esses grandes eventos podem ser lidos mais como iniciações, convites para cerimônias que não garantem uma carteira de membro do clube – essa deve ser conquistada e mantida. Análise das carreiras de artistas que participaram de eventos como bienais, Documenta e feiras internacionais mostraram que:

a simples participação na Bienal não garante necessariamente o estrelato ou a marca artística e a exposição ao mercado internacional da arte: diferentes níveis de participação, localização do pavilhão, orçamento nacional, marketing e, o mais importante, a exibição do estilo de assinatura do artista são indispensáveis para a divulgação lucrativa e sustentável da obra do artista no mercado internacional pela Bienal de Veneza. (RODNER; OMAR; THOMPSON, 2011, p. 325, tradução nossa¹⁰⁰).

Nessa perspectiva, alguns artistas pontuam as dificuldades de corresponder às expectativas do sistema da arte após terem participado desses grandes eventos. Esse é o caso de artistas jovens e/ou iniciantes que, embora tenham tido seus trabalhos selecionados, não se sentem maduros e experientes o suficiente para que suas obras representem toda a potencialidade que poderiam no futuro (RODNER; OMAR; THOMPSON, 2011). A média de

¹⁰⁰Do original: “merely participating at the Biennale does not necessarily guarantee stardom or artistic branding and exposure to the international art market: different levels of participation, pavilion location, national budget, marketing and, most importantly, showcasing the artist’s signature style are indispensable to profitable and sustainable dissemination of the artist’s work within the international market via the Venice Biennale”.

idade dos artistas participantes de bienais e feiras de arte está em torno dos 35 anos (FLECK, 2014), são artistas que não ganham muito, mas que em média circulam por diversos espaços da arte pelo mundo e que apostam em suas participações e circulações para criar raízes no sistema e futuramente ver o status simbólico ser revertido em vendas de obras.

No capítulo dois desta pesquisa, discutiu-se a divisão do sistema da arte em esfera econômica e cultural – bem como a separação entre os atores dos dois setores e os diferentes valores atribuídos às obras de arte. As bienais, a Documenta e a Manifesta são eventos representativos do setor cultural do sistema da arte, assim como as galerias de venda e os leilões são representativos do setor econômico – mercado da arte. Alguns eventos e espaços ocupam posições intermediárias, como no caso das feiras internacionais de arte – que objetivam a exposição das novidades do campo artístico, mas acabam sendo espaços para fechamento de negócios – e das galerias que promovem exposições de obras que não estão à venda¹⁰¹, mas que acabam promovendo sua marca e dando destaque aos artistas que representam comercialmente.

Embora se encontre artistas altamente valorizados no mercado da arte que tenham participado de bienais e outros eventos destinados à promoção cultural, o sucesso financeiro não é um destino comum para os chamados *artistas de bienal* (Fleck, 2014): “os artistas conhecidos estão estabelecidos nos museus e no mercado, enquanto que os ‘artistas de bienal’, como são chamados, em sua maioria, dificilmente têm presença no mercado” (FLECK, 2014, p. 25, tradução nossa¹⁰²). São vários os fatores que podem influenciar nesse desalinhamento entre setor cultural e setor econômico, desde o conteúdo das obras¹⁰³ até o desinteresse por parte dos artistas em comercializar suas criações. Contudo, outros motivos devem ser analisados.

Deve-se questionar se esse desalinhamento entre a presença no setor cultural e no econômico é uma realidade unicamente associada a fatores internos – como o conteúdo das obras, os objetivos do artista, a valorização do estilo naquele período, tema ou discussões propostas nas obras – ou se outras questões acabam por não permitir que parte desses artistas

¹⁰¹Deve-se recordar a discussão realizada em sessões anteriores sobre como os setores econômicos e os culturais do sistema da arte na atualidade realizam trabalhos interdependentes, em que a promoção cultural do artista influencia nas vendas das obras e as vendas influenciam no valor/status simbólico do artista.

¹⁰²Do original: “los artistas conocidos están establecidos en los museos y en el mercado, mientras que los ‘artistas de bienal’, tal como se los llama, en su mayoría, apenas si tienen presencia en el mercado”.

¹⁰³Em bienais e exposições não comerciais, são frequentes as obras que não são constituídas por elementos físicos, mas por conceitos ou, mesmo, materiais efêmeros ou perecíveis – sem falar das obras que são processos, vivências ou interações entre o público e o ambiente, artista ou outros.

consiga adentrar ao mercado. Dentre os fatores, pode estar a diferença no tratamento desses artistas, em que a ausência de investimento por parte de atores responsáveis pela captação, promoção e consolidação de suas identidades e de suas obras faz com que não pareçam atrativos para o mercado da arte.

Nascidos fora dos grandes centros e com suas identidades pessoais e trajetórias artísticas formadas em realidades sociais, culturais e econômicas distintas das dos artistas das regiões centrais¹⁰⁴, os artistas periféricos precisam percorrer um caminho comumente mais longo para chegarem ao mercado. Na sessão anterior, viu-se que o número de artistas periféricos na Bienal de Veneza aumentou consideravelmente nas últimas décadas, incluindo a participação de regiões que nunca obtiveram representação. Essa modificação simboliza o direcionamento do interesse do sistema da arte, especificamente do setor cultural, por essas regiões e seus artistas – independente dos fatores que motivaram esse novo tratamento. Torna-se, necessário, então, questionar se essa gradual inserção tem sido notada também no setor econômico do sistema da arte, o qual é responsável, efetivamente, por tornar as carreiras desses artistas fontes de renda. O artista periférico está presente nos altos patamares do mercado da arte?

Atualmente, há um conjunto de plataformas e empresas especializadas na produção, leitura e interpretação de dados relativos ao mercado da arte – Artprice¹⁰⁵, AMMA¹⁰⁶, Arts Economics¹⁰⁷, Artron¹⁰⁸, dentre outras –, empresas que oferecem serviços personalizados a colecionadores e interessados em iniciar seus investimentos em arte. Os dados disponibilizados acabam sendo fontes de grande utilidade não só para compradores, como também para os próprios artistas e para pesquisadores do campo. A existência dessas

¹⁰⁴Evidentemente, o fato de pertencer a uma região central não garante que os artistas que lá vivem façam parte de grupos sociais economicamente privilegiados. Grandes metrópoles comumente possuem regiões marginalizadas e menos favorecidas, com problemas de segurança, violência e outros. Ainda assim, o fato de estar próximo a um centro da arte pode garantir ao artista em formação acesso a espaços expositivos privados ou públicos, a ambientes de discussão e a espaços propícios para a criação de redes de contato que são mais dificilmente encontrados nas regiões periféricas.

¹⁰⁵Artprice é uma plataforma de disponibilização de dados e relatórios sobre o mercado de arte. Seu enfoque é, prioritariamente, na obtenção de dados sobre venda e compra de obras.

¹⁰⁶AMMA: Art Market Monitor of Artron. AMMA é uma plataforma especializada em serviços de dados sobre o mercado da arte oriental. AMMA e Artprice disponibilizam, anualmente, um relatório sobre as modificações e processos ocorridos no ano anterior.

¹⁰⁷A Arts Economics – empresa de pesquisa e consultoria focada exclusivamente na economia da arte –, em parceria com a UBS Group AG – empresa de serviços financeiros – e Art Basel, publicam anualmente um relatório sobre o mercado da arte, expondo informações sobre os artistas, obras e pautas mais em voga no ano anterior.

¹⁰⁸Artron é um grupo especializado no uso de tecnologia para a criação de dados a respeito do mercado da arte, com intuito de disponibilizar a colecionadores e consumidores de arte, informações sobre valorização de obras e artistas.

empresas, algo desconhecido até as últimas décadas, simboliza o fortalecimento do setor econômico da arte e a dependência dos setores financeiros – adotando políticas e métodos semelhantes. Como discutido no capítulo 2, a especulação financeira tem sido uma das características do mercado da arte, impulsionando os valores de venda de obras e fazendo com que, em pouco tempo, o preço alcançado pela obra bata o recorde anterior¹⁰⁹. Plataformas como a Artprice.com oferecem relatórios anuais ou bianuais sobre leilões e vendas de obras em galerias, além de rankings dos artistas em destaque¹¹⁰ e análises sobre o comportamento do mercado – quem está sendo valorizado e quem está em queda; quais as escolas mais valorizadas; quais as casas de leilão e galerias mais bem sucedidas; e outros.

O ano de 2019 registrou o recorde de lotes de obras de artes vendidos em único ano – 550 mil lotes –, gerando um total de 13,3 bilhões de dólares em vendas (ARTPRICE.COM, 2020a). No gráfico a seguir (Figura 6), observam-se os números relativos às 100 primeiras posições do ranking dos *500 principais artistas por volume de negócios em 2019* (ARTPRICE.COM, 2020a) e às 100 primeiras posições do ranking dos *500 principais artistas contemporâneos 2017-2018*¹¹¹ (ARTPRICE.COM, 2019) – também por volume de negócios. A principal diferença entre as duas categorias está no caráter das obras vendidas. Enquanto o primeiro diz respeito a todas as obras vendidas em 2019 – incluindo mestres antigos, século XIX, arte moderna, arte pós-guerra e arte contemporânea –, a segunda analisa apenas as vendas de arte contemporânea. Essa distinção se mostra relevante para os fins desta pesquisa, por permitir a comparação entre a inserção no mercado de artistas de fora dos grandes centros antes e durante o período relativo à arte contemporânea¹¹² – argumento destacado pela plataforma de análise de dados Artprice.com (2020):

a segmentação da História da Arte em 'períodos de criação' nos ajuda a destacar os principais mecanismos subjacentes à evolução do mercado de arte e, mais especificamente, as diferenças fundamentais em termos de oferta e demanda entre os períodos mais antigos e os mais recentes. (ARTPRICE.COM, 2020a, não paginado, tradução nossa¹¹³).

¹⁰⁹Deve-se destacar que, embora a valorização dos preços de obras bem recebidas pelo mercado seja um processo frequente na atualidade, há, anualmente, perdas significativas. Damien Hirst – artista com o qual abrimos esta dissertação com o seu tubarão de 12 milhões de dólares – teve o índice de preços de suas obras diminuído em 84% em 2019, em comparação com o auge que atingiu em 2008 (ARTPRICE.COM, 2020).

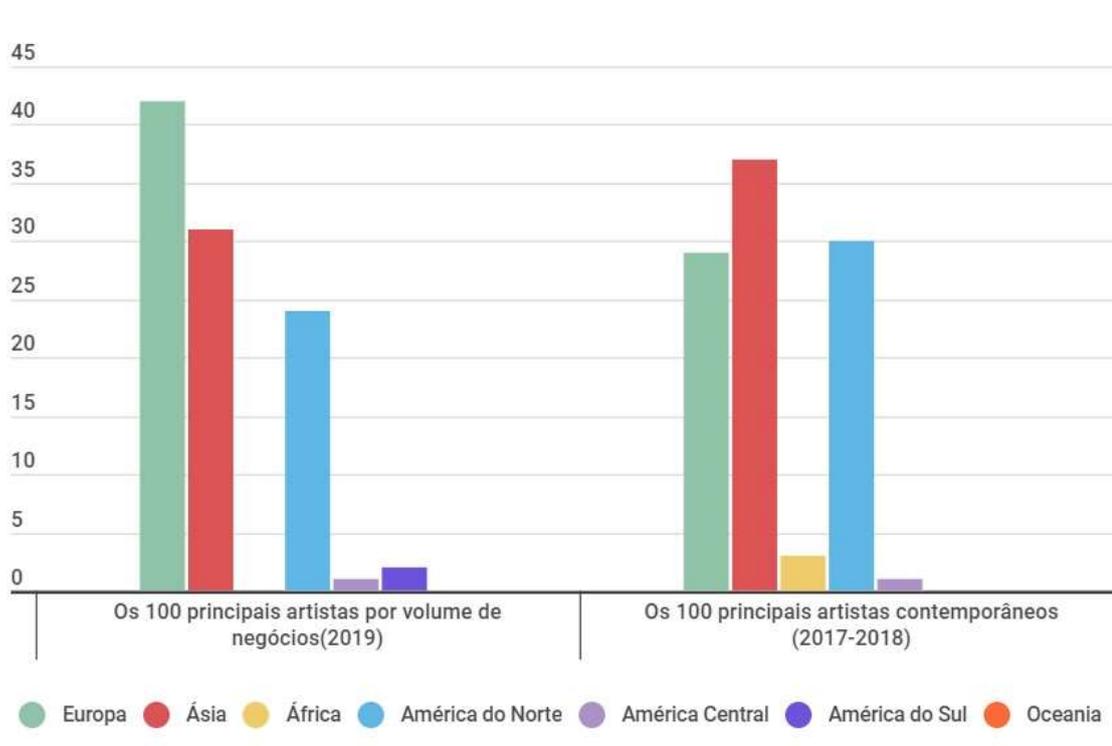
¹¹⁰O ranking de artistas em destaque surge a partir do cruzamento de dados sobre as vendas realizadas, a presença do nome do artista em buscas na internet, as participações em exposições, feiras e bienais, entre outros.

¹¹¹O relatório do ano de 2019 ainda não havia sido publicado quando esta pesquisa foi finalizada.

¹¹²A maioria das plataformas de dados classifica como arte contemporânea os trabalhos de artistas nascidos após 1945 (ARTPRICE.COM, 2020a).

¹¹³Do original: “the segmentation of Art History into ‘periods of creation’ helps us to highlight the main mechanisms underlying the evolution of the Art Market and, more specifically, the fundamental differences in terms of supply and demand between the oldest and the most recent periods”.

Figura 6: gráfico do ranking dos *100 principais artistas por volume de negócios em 2019* e do ranking dos *100 principais artistas contemporâneos 2017-2018*, organizado por continente de nascimento dos artistas presentes nos rankings.



Fonte: elaborado pela autora a partir dos rankings *Top 500 artists by auction turnover in 2019* e *Top 500 contemporary artists (2017-2018)* – disponibilizados pela Artprice.com (2020a; 2020b).

O ranking que reúne a venda de obras pertencentes aos diversos períodos da arte ainda é marcado, nas posições do topo, pela presença de nomes canonizados pertencentes à arte do século XIX e à arte moderna – como Claude Monet (2ª posição), Pablo Picasso (1ª posição) –, oferta que se torna cada vez mais rara pela alta demanda de compradores. A pouca presença de mestres antigos não deve ser lida como a falta de interesse por parte dos compradores e do mercado, mas como o reflexo da diminuição da oferta. A aquisição de obras desses artistas – como Leonardo da Vinci, Rembrandt, Johannes Vermeer, dentre tantos outros – é um investimento garantido que dificilmente sofre depreciação por se tratarem de artistas canonizados pela história da arte. Além disso, obras adquiridas por instituições nacionais, como é o caso de alguns museus, com frequência tornam-se patrimônio nacional e são protegidas por leis que impedem sua venda (MOULIN, 2007). Entretanto, assim como mencionado no capítulo 2, há sempre processos de revisão em andamento, através dos quais se busca analisar a história de obras e de artistas até então relegados ao esquecimento, possibilitando que, vez e outra, surjam obras de “novos” mestres antigos no mercado atual. A saturação também acontece com obras de grandes nomes da arte moderna:

todos os anos, as principais casas de leilão conseguem oferecer uma ou duas obras de Pablo Picasso, Amedeo Modigliani e Claude Monet. Mas esses dois segmentos (arte moderna e do século XIX) provavelmente atingiram um limite em termos de suprimento, e os colecionadores estão gradualmente se voltando para assinaturas que haviam negligenciado um pouco. (ARTPRICE.COM, 2020a, não paginado, tradução nossa¹¹⁴).

Embora o ranking dos principais artistas por volume de negócios seja marcado pela presença de artistas modernos, nota-se, também, a presença de artistas contemporâneos – Jean-Michel Basquiat (10^a posição), Jeff Koons (15^a posição) e Christopher Wool (42^a posição) – dentre os 100 artistas com melhor rendimento no ano de 2019.

A presença dos países, através da representação dos seus artistas, mostra-se fortemente vinculada aos períodos específicos aos quais esses artistas pertencem. É dizer, a arte moderna que teve como centro a Europa, e que é extremamente valorizada dentro do mercado, acaba fazendo com que muitas das posições do ranking sejam ocupadas por artistas europeus – em especial, franceses, espanhóis, italianos e ingleses. Já o momento pós-guerra, período que foi representado por uma maioria de artistas estadunidenses, coloca a América do Norte em uma posição de destaque no ranking.

Nessa perspectiva, uma atenção especial deve ser direcionada para o caso da Ásia. Observa-se que o continente possui um número considerável de representantes no ranking dos principais artistas por volume de negócios em 2019 – 31 posições –, deixando de fora artistas canonizados pela história da arte¹¹⁵. Esse caso exemplifica outro processo comum no mercado da arte: de descoberta e valorização de artistas de outros períodos impulsionadas pela valorização dos artistas contemporâneos da mesma região. O fato de a Ásia ser a região com o maior número de representantes dentre os artistas contemporâneos, superando a Europa e a América do Norte – como observado no gráfico do ranking dos *100 principais artistas contemporâneos* (2017-2018) – pode ser motivo para que haja uma reavaliação dos artistas de períodos anteriores, em especial daqueles que produziram obras que serviram de referência para produções atuais ou que tiveram papéis fundamentais no desenvolvimento do campo em suas regiões: “os grandes números da modernidade chinesa acompanham seus colegas

¹¹⁴Do original: “every year, the major auction houses manage to offer one or two masterpieces by Pablo Picasso, Amedeo Modigliani and Claude Monet. But these two segments (Modern and 19th Century Art) have probably reached a limit in terms of supply, and collectors are gradually turning to signatures they had somewhat neglected”.

¹¹⁵O pintor chinês Wou-ki Zao ocupa a 3^a posição no ranking, superando artistas como Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, René Magritte, Paul Cézanne e muitos outros.

européus há dez anos, impulsionados por um mercado interno extremamente robusto” (ARTPRICE.COM, 2020a, não paginado, tradução nossa¹¹⁶).

Marchands e galeristas buscam na fonte produções que podem se tornar investimentos altamente valorizados – tanto para os mediadores como para os compradores – por se encaixarem nas demandas que estão em alta. Embora essa seja uma característica do mercado atual, não se trata de uma novidade no setor de compra e venda de obras. O aumento do valor de produtos que se encaixam no gosto da época e do local em questão foi comum em boa parte dos períodos artísticos – trata-se da transposição da Lei da Oferta e Procura do campo econômico para o campo da economia da arte (THOMPSON, 2012) – e se deve à grande procura por obras que vão se tornando mais escassas – assim como acontece na atualidade com a produção dos mestres antigos: extremamente valorizada, mas praticamente indisponível no mercado.

A partir dessas considerações, torna-se mais fácil compreender como artistas de períodos anteriores até então pouco conhecidos pelo sistema e pelo mercado da arte, entram para os rankings dos mais valorizados do ano, deixando de fora artistas que são há décadas aclamados pela crítica especializada e por parte considerável do público. O caso da Ásia é ainda mais notório pela delimitação dos países: todos os artistas representantes da Ásia que estão nas 100 primeiras posições de ambos os rankings expostos no gráfico (Figura 6) pertencem à China, ao Japão e à Coreia do Sul – apenas três dos 50 países que formam o continente –, o que significa que essa inserção de artistas do continente no mercado da arte se trata, na verdade, de uma inserção parcial e localizada.

Nos gráficos, observam-se também dados relativos às mudanças na inserção de artistas de diversas regiões de acordo com as classificações das produções – períodos anteriores e posteriores ao “início” da produção artística contemporânea. Dentre os principais artistas por volume de negócios em 2019, não há artistas de países africanos, mas entre os principais artistas contemporâneos (2017-2018), há três representantes do continente. O inverso acontece com a América do Sul, que passou de dois representantes entre os 100 principais artistas de 2019, por volume de negócios, para zero entre os contemporâneos (2017-2018).

Outra informação que deve ser pensada e que não está representada nos gráficos é a especificidade das trajetórias desses artistas. Os dados levam em conta seus países de

¹¹⁶Do original: “the great figures of Chinese Modernity have been catching up with their European counterparts for ten years driven by an extremely robust domestic market”.

nascimento, mas não os locais de suas formações e onde trabalham. E apesar de atualmente o sistema e o mercado da arte possuírem configurações mais globais, com galerias, museus e representantes em diversas regiões do mundo, os grandes centros ainda são os pontos que concentram a maior parte das instituições, eventos e atores. Dessa forma, a migração dos artistas de regiões periféricas para os grandes centros ainda é um movimento comum, visto como a melhor forma de se fazer visível enquanto ainda não se está inserido no circuito oficial. Thompson (2012) estima que, atualmente, haja cerca de 40 mil artistas vivendo em Londres, sendo boa parte deles de fora do país e outra boa parte de fora do continente; porém, desse total, apenas uma média de 35 são ou se tornarão artistas de marca, ocupando posições entre os 500 dos rankings de vendas: 0,087% dos 40 mil artistas locais.

Esse é o caso de artistas presentes nos rankings aqui mencionados. Marlene Dumas, uma das artistas do continente africano que possui uma posição dentre os 100 principais artistas contemporâneos, nasceu na África do Sul, mas vive e trabalha há 44 anos na Holanda – onde concluiu sua formação acadêmica em artes visuais. Outro caso presente no ranking é o do cubano Félix González-Torres, que se mudou para os Estados Unidos com 22 anos, onde desenvolveu sua carreira até a sua morte em 1996. Lucio Fontana, um dos poucos representantes da América do Sul no ranking dos 100 principais artistas por volume de negócios em 2019, nasceu na Argentina, mas mudou-se definitivamente para a Itália com onze anos, onde realizou sua formação e construiu sua carreira. Isto é, embora algumas regiões periféricas antes excluídas do mercado da arte tenham obtido representação no mercado nas últimas décadas, isso não quer dizer que elas tenham passado a disponibilizar espaços de formação, atuação e circulação melhores para os artistas locais. Se assim fosse, a necessidade de migrar para os grandes centros não seria uma regra – como ainda parece ser para muitos –, mas apenas uma opção. E o mesmo vale para o sistema e o mercado da arte: se as suas atuações e políticas fossem integracionistas e globais, esses artistas seriam inseridos independentemente de onde estivessem.

Mesmo que tenham encontrado outros locais para realizarem suas formações e basearem suas carreiras, os artistas periféricos possuem vínculos, maiores ou menores, com essas regiões que, por sua vez, influenciam em suas formações pessoais e profissionais – em maior ou menor proporção. Muitos deles fazem uso das experiências vivenciadas nesses contextos socioculturais para construir suas identidades profissionais, abordando temas e problemáticas relativas a esses espaços em suas produções, bem como, muitas vezes, fazem uso de linguagens, materiais e suportes que fazem referência a esses espaços. Das 100 obras

de artes com melhores desempenhos em leilões (ARTPRICE.COM, 2020a), 79 delas eram pinturas – o que acusa uma preferência do mercado por suportes convencionais. Enquanto, de outro lado, eventos culturais como as bienais de arte, Documenta e Manifesta exibem uma maioria de obras compostas por diferentes suportes e linguagens (FLECK, 2014) – demonstrando outro descompasso entre o sistema e o mercado da arte. Moulin (2007) observa:

as redes constituídas parecem bem perpetuar a hegemonia do núcleo central e continuar a controlar a elaboração dos valores e das reputações. Deve-se concluir, a partir daí, uma homogeneização artística mundial sob o controle de um polo dominante político, econômico e artístico? O exemplo seguinte, citado como sinal dessa homogeneidade, é o dos suportes utilizados pelos artistas da periferia que se servem de fotos, vídeos e instalações como ‘passaporte’ para entrar no campo artístico e no mercado ocidental. Sob essa perspectiva, a circulação fluída dos modelos ocidentais seria a possível negação da diversidade cultural. Não faltam, no entanto, especialistas em arte contemporânea que consideram que a mundialização está, desde já, na origem das mudanças radicais na arte – e isso sem nenhuma visão pejorativa. Através dos contatos, das trocas, dos conflitos, das reinterpretações efetuam-se mestiçagens e hibridações que incitam o enriquecimento das dinâmicas de diferenciação. (MOULIN, 2007, p. 64).

Nota-se, até este ponto, que parte das modificações ocorridas no sistema da arte não se reflete em números no mercado da arte, principalmente em relação à crescente valorização de artistas externos aos grandes centros. Fleck (2014) observa que em 1992, em um projeto complementar da Documenta, o comitê responsável era composto somente por homens provenientes da Alemanha, Áustria e dos Estados Unidos. Em contrapartida, na 13ª edição da Documenta, em 2012, “os artistas ocidentais eram apenas a minoria, e nessa Documenta houve mais artistas asiáticos que provenientes da Europa Ocidental” (FLECK, 2014, p. 10, tradução nossa¹¹⁷). As mudanças que atualmente começam a ser notadas nos diferentes setores e níveis do sistema são recentes e apresentam diferentes magnitudes em diferentes regiões e círculos. Fleck (2014) destaca:

nas grandes exposições dos anos oitenta [...], quando os artistas que expunham estavam também presentes, eles eram exclusivamente habitantes da Europa Ocidental, e da América do Norte, de pele branca, e noventa por cento eram homens” (FLECK, 2014, p. 15, tradução nossa¹¹⁸).

Um dos pontos centrais sobre a inserção dos artistas periféricos que merece ser analisado diz respeito aos motivos que levam a esse processo. Novamente, em um cenário ideal, apenas a qualidade artística da obra deveria ser suficiente para que os artistas fossem

¹¹⁷Do original: “los artistas occidentales también eran solo una minoría, y en esa Documenta hubo más artistas asiáticos que provenientes de Europa Occidental”.

¹¹⁸Do original: “nas grandes exposições dos anos oitenta [...], quando os artistas que expunham estavam também presentes, eles eram exclusivamente habitantes da Europa Ocidental, e da América do Norte, de pele branca, e noventa por cento eram homens”.

inseridos tanto no sistema quanto no mercado da arte. Mas, como abordado no capítulo 2, a construção da marca e da identidade do artista desempenha papel decisivo na inserção. Ao comprar determinada obra, compra-se, também, a assinatura daquela marca, a recepção dos atores especializados e do público, além das projeções do mercado sobre o valor do artista e da obra a curto e a longo prazo. O que não se aplica somente aos artistas periféricos, mas a todos aqueles que conquistam espaços significativos no campo.

As instituições e os atores responsáveis pela construção das marcas dos artistas e pela promoção deles têm direcionado seus serviços para os artistas periféricos? Nas palavras do fundador da Artprice, Thierry Ehrmann: “como podemos ver em nossos dados, os artistas que atualmente provocam a maior demanda nos leilões são aqueles com idades entre 30 e 40 anos, cujo trabalho teve tempo de amadurecer, ser exibido, ser coletado... e ser ‘reconhecido’” (EHRMANN, 2020, não paginado, tradução nossa¹¹⁹). Volta-se, assim, às problemáticas anteriormente discutidas, que dizem respeito às oportunidades, incentivos e políticas direcionadas para os artistas. Deve-se refletir a respeito dos percursos traçados por esses artistas e como o sistema e o mercado interpretam e levam em consideração as particularidades desses grupos, trazendo à tona uma das grandes questões da arte: é possível separar a apreciação da obra da origem e do conhecimento sobre o contexto de produção que envolve o artista?

Em tempos nos quais a identidade e a marca do artista valem tanto para a sua diferenciação e sua consolidação, o valor artístico da obra pode ser diferente considerando a história do criador, alterando a forma como ele é recebido e direcionado no sistema e no mercado. Ser valorizado pelas particularidades de sua história ou pelo significado social que a sua inserção pode simbolizar – em vez de unicamente pelo valor artístico da sua produção – pode significar, atualmente, inserção, circulação, consolidação e vendas. Pode ser a conquista do primeiro passo das etapas existentes em busca de um sistema e de um mercado mais equitativos, possibilitando que novas conquistas sejam, aos poucos, realizadas através da existência interna de atores que obrigam as estruturas a se reformularem. Por outro lado, considerando a inevitável relação entre o artista e a obra, questiona-se se essa separação entre ambos é de fato um estado necessário e desejável. O que deve haver, independente da

¹¹⁹Do original: “as we can see from our data, the artists currently eliciting the highest demand at auctions are those aged between 30 and 40 whose work has had time to mature, be exhibited, be collected... and be ‘recognized’”.

separação ou não, é um sistema que seja possível de ser alcançado por todos aqueles que possuem qualidade artística em seu trabalho e que objetivam a inserção.

A análise sobre a inserção de artistas no sistema e no mercado é complexa e deve levar em conta o fato de que atores e instituições especializados e compradores têm seus papéis mesclados, influenciando-se reciprocamente e dependendo uns dos outros. Considerando o caráter financeiro do mercado da arte e a realização de práticas semelhantes à Lei da Oferta e Procura, especulação financeira e compra de arte como investimento, faz-se relevante refletir sobre a criação de demandas no mercado. Se o objetivo é entender como e por que se dá a inserção de artistas de determinadas regiões em maior quantidade que a de artistas de outras, um dos pontos cruciais a serem observados diz respeito à etapa final do percurso, o papel do comprador nesse cenário.

Em um primeiro momento, poder-se-ia inferir que a causa pela qual galerias e museus de marca estão estabelecendo filiais e escritórios em regiões periféricas está ligada à percepção de uma oferta maior nesses locais de artistas que poderiam ser captados e absorvidos pelo sistema e o mercado da arte. Todavia, a causa parece estar na outra ponta da trajetória: no comprador. A globalização não alterou apenas o circuito da arte da perspectiva do produto e do artista – levando obras de seus locais de criação a culturas distantes –, mas também, viu o reflexo das modificações do capital e das relações comerciais alterarem seus destinos finais. Muitos países periféricos tiveram suas adjetivações alteradas para *emergentes*, ou *em desenvolvimento*, como resultado das modificações ocorridas em seus papéis na economia mundial. As demandas mundiais se alteram e, nesse processo, algumas regiões são descobertas como novos mercados, produtoras ou possuidoras de matérias-primas ou de serviços altamente disputados por países centrais. Com esses mercados em ascensão surgem novas elites em busca de investimentos e/ou de bens de status capazes de atribuírem a elas visibilidade e prestígio – como ocorrido com a elite industrial estadunidense no período pós-guerra. A arte permanece como um bem que concede poder simbólico ao proprietário, distinguindo-o do que todos os outros do seu círculo que possuem “apenas” dinheiro (THOMPSON, 2012).

Dessa forma, a venda de arte para novas elites de países emergentes tem sido a aposta de muitas galerias e marchands. Algumas delas, galerias de proporção mais mediana, desenvolvem suas estratégias fundamentadas na venda de obras de artistas com certa estabilidade na Europa e nos Estados Unidos em feiras internacionais em países periféricos

para colecionadores em ascendência (FLECK, 2014). Esses colecionadores, além de possuírem muitos recursos, mostram-se, muitas vezes, sedentos pela criação e preenchimento de suas coleções, permitindo que galerias vendam quantidades consideráveis de obras a preços altos. Outra estratégia das galerias que evidencia ainda mais a disparidade entre os tratamentos direcionados aos artistas de diferentes regiões é a distribuição de financiamento. Parte desses compradores dos mercados emergentes procura comprar, também, obras de artistas conterrâneos – seja por identificação, por aposta na valorização futura ou por incentivo ao mercado interno –, além de nomes já validados nos grandes centros.

A força dos colecionadores provenientes dos novos mercados é, desde a década de 2000, tão forte que praticamente todas as galerias com atividade internacional têm incorporado em seus programas artistas provenientes dessas áreas e cujas obras vendem bem a colecionadores residentes nessas regiões nas feiras de arte correspondentes. (FLECK, 2014, p. 90, tradução nossa¹²⁰).

Por um lado, essa prática exerce pressão sobre as instituições para que os artistas dessas regiões sejam incluídos em seus catálogos; por outro, indica a disparidade entre a inserção de artistas centrais e periféricos. A política questionável está na ponta desse processo: a partir da venda das obras dos artistas locais para os compradores locais, as galerias direcionam parte dos valores arrecadados para financiar artistas nos quais apostam – normalmente, artistas dos grandes centros que estão no começo de suas carreiras. “Esta galeria, com presença internacional, financia artistas europeus e norte-americanos, os quais têm representado ativamente por meio da venda de obras de artistas indianos e do Oriente Médio naquelas regiões” (FLECK, 2014, p. 12, tradução nossa¹²¹).

A atração de compradores locais com a inserção de artistas locais não traz apenas retorno financeiro. A inclusão desses artistas que demonstram valor artístico e/ ou simbolizam mudanças internas no sistema da arte – em direção à maior heterogeneidade – atribui status à instituição. A incorporação desses artistas locais no programa “ajuda as galerias a aumentar sua popularidade entre os círculos interessados em arte” (FLECK, 2014, p. 91, tradução nossa¹²²). Há também as galerias que trabalham na direção inversa, utilizando os recursos

¹²⁰Do original: “la fuerza de los coleccionistas provenientes de los nuevos mercados es, ya desde los años 2000, tan fuerte que prácticamente todas las galerías con actividad internacional han incorporado en su programa artistas que vienen de esas áreas y cuyas obras se venden bien a los coleccionistas residentes en esa región en las ferias de arte correspondientes”.

¹²¹Do original: “esta galería con presencia internacional financia a los artistas europeos y norteamericanos que representa activamente desde entonces por medio de las ventas de obras de artistas indios y de Medio Oriente en aquellas regiones”.

¹²²Do original: “ayuda a las galerías a aumentar su popularidad entre los círculos interesados en el arte”.

obtidos com os artistas de marca que representam, para apostar na carreira de artistas jovens de outras regiões.

No entanto, a influência dos colecionadores não atinge somente o mercado da arte. O sistema da arte tem estreitado suas relações com o setor privado graças ao crescente processo de privatização dos espaços culturais. Mesmo as instituições que permanecem de responsabilidade do Estado, dificilmente conseguem executar grandes projetos expositivos ou aquisições sem recursos do setor privado (MOULIN, 2007). Com a valorização das obras de arte e o aumento nos preços de venda – em relação aos praticados nos séculos anteriores –, adquirir uma obra para a coleção permanente de um museu, por exemplo, mostra-se um empreendimento complicado. Além de ser obrigado a competir com compradores do mundo todo em vendas públicas ou privadas, os pressupostos financeiros anuais destinados à aquisição de novos trabalhos não chegam, frequentemente, a uma parte dos valores atingidos pelas obras que são atrativas para essas instituições. Como solução, museus e instituições expositivas vêm apostando nas parcerias com os colecionadores, criando projetos como fundações de apoio privado¹²³, dedicatória de salas em homenagem a colecionadores, aluguel de espaços para eventos e – talvez a mais lucrativa delas – o empréstimo de obras.

Os empréstimos acontecem em duas direções. Alguns museus disponibilizam determinadas obras para exposições em outros museus ou para exposições temáticas itinerantes – como no caso de grandes retrospectivas de artistas em que uma obra que pertence a outro museu é considerada crucial para o projeto. Essa modalidade permite que obras consagradas visitem regiões distantes e sejam acessadas por públicos que não teriam a oportunidade de viajar para o local de origem. Ao mesmo tempo, os visitantes do museu ao qual pertence a obra em empréstimo podem se sentir lesados ao visitarem o local e não encontrarem uma obra que esperariam conhecer. Países em desenvolvimento que encontram dificuldades na aquisição de obras para as coleções dos museus que estão sendo criados – seja por escassez da oferta ou pela alta competitividade –, têm adotado essa modalidade – como é o caso da China e dos Emirados Árabes (Graw, 2013). Para as instituições que fazem o empréstimo, essa política de boas relações é fonte de boa parte de seus pressupostos financeiros para novas aquisições, realização de exposições mais audaciosas e investimentos em reformas e reestruturações.

¹²³Como exemplo se encontra a *Fundación Amigos Museo del Prado*, uma instituição sem fins lucrativos que tem como objetivo arrecadar fundos com pessoas físicas, empresas e outras instituições para a realização de exposições, aquisição de novas obras e realização de projetos diversos no Museo del Prado (Madrid, Espanha).

Outro modo de empréstimo atualmente comum é a de obras de colecionadores privados para instituições expositivas. Alguns colecionadores emprestam obras para determinadas exposições ou por tempo indeterminado para museus. Essa é uma forma de deixar a obra à disposição do público, além de promover o nome do colecionador e valorizar a obra com o histórico que obterá ao configurar no catálogo de museus de referência. Além do mais, pelo tempo em que a obra permanecer aos cuidados da instituição, o colecionador ficará, em muitos casos, isento de gastos com o seguro e despesas de acondicionamento¹²⁴.

O poder dos colecionadores na atualidade não só inflama o mercado da arte, como também gera modificações. O destaque adquirido pelos artistas chineses no mercado – anteriormente observado no gráfico (Figura 6) – parece ter relações diretas com a ação dos colecionadores chineses nas últimas décadas. Até o ano 2000, o mercado chinês de arte praticamente não existia para o mercado internacional (ARTPRICE.COM, 2020a) e, atualmente, disputa a posição de maior mercado do mundo com os Estados Unidos. O desenvolvimento econômico da China e o enriquecimento de parcelas do seu empresariado alimentaram a busca por investimentos rentáveis e pela aquisição de bens de status. Tendo em vista essas modificações, o mercado da arte vai para onde o dinheiro está: “entre as dez maiores casas de leilão do mundo¹²⁵, seis estão ativas apenas na China, enquanto as outras quatro (Christie, Sotheby's, Phillips e Bonhams) organizam sessões em Hong Kong” (ARTPRICE.COM, 2020a, não paginado, tradução nossa¹²⁶).

Desse modo, nota-se que uma das formas para fortalecer o mercado e o sistema interno, valorizando os artistas e as instituições locais, é alimentando a demanda por parte dos colecionadores. Isso depende não só do poder econômico das elites desses países, como também, do interesse pela arte – por prazer e/ou investimento – e da disponibilidade e do interesse de instituições e atores dedicados ao trabalho de consultoria e venda. O modo como esse novo colecionador dialogará com a arte e os artistas locais dependerá, em parte, da opinião e das projeções do próprio mercado. Poucos colecionadores com alto poder de compra optarão por arriscar seus investimentos em produções locais ainda pouco estáveis, escolhendo, muitas vezes, continuar a consumir arte já legitimada nos grandes centros. Assim,

¹²⁴Muitas obras de grande valor para o sistema e o mercado da arte são vendidas somente se acompanhadas de contratos específicos com garantias de ambientes propícios para a preservação da obra. Outras, por outro lado, sem exigências na venda, acabam passando anos encaixotadas em porões, aguardando por valorização para serem revendidas (MOULIN, 2007).

¹²⁵São elas: Christie's, Sotheby's, Poly Auction, China Guardian, Phillips, Holly's International, Xiling Yinshe, Bonhams, Rombon Auction e Council International (ARTPRICE.COM, 2020).

¹²⁶Do original: Among the world's top ten auction houses, six are only active in China, while the other four (Christie's, Sotheby's, Phillips and Bonhams) all organize sessions in Hong Kong”.

evidencia-se, novamente, o poder do sistema e do mercado em influenciar nos rumos da inserção e da recepção de artistas de regiões externas aos grandes centros. Em um sistema cíclico, em que se criam demandas para, então, propor ofertas que aumentarão as próprias demandas, pode-se inferir que a legitimação de artistas periféricos com qualidade artística poderia resultar na valorização comercial de suas obras e, em consequência, no aumento da demanda por parte de compradores que enxergam nesses artistas a junção de um bom investimento e da representatividade do lugar – geográfico ou social – ao qual ambos pertencem. Não só o artista sairá ganhando, como também, a região – com a promoção mundial – e o próprio investidor que demonstra, assim, seu poder de capital e seu poder simbólico através da aquisição e promoção de arte.

Essas modificações possibilitam que se note como o sistema é formado por relações e políticas interligadas, que se influenciam entre si. Como observa Graw (2013), atualmente os artistas não são mais obrigados a ocidentalizar seus trabalhos para que sejam aceitos pelo sistema e, ao mesmo tempo, suas presenças em centros importantes da arte pressionam o sistema para que eles sejam notados enquanto atores cruciais para a manutenção dele. O que não se aplica apenas a artistas, mas também a curadores, marchands, galeristas, diretores de instituições e museus, críticos, entre outros. As regiões periféricas não formam apenas grandes artistas, elas são o berço de atores que ocupam espaços cruciais na reformulação das políticas e práticas do sistema e do mercado da arte.

A presença desses atores pode ser analisada como um dos fatores que incentivam as modificações acerca da integração das regiões antes excluídas. Ao mesmo tempo, deve-se pontuar que a participação desses atores na construção de políticas, eventos e espaços não é garantia da valorização de artistas e outros atores advindos de locais ou realidades semelhantes às deles. As formas como eles se relacionam com essas regiões, identidades, narrativas e histórias são particulares e dizem respeito a trajetórias específicas e às suas concepções sobre o que são e o que devem ser a arte, o sistema, o mercado e o campo. Ainda assim, presencia-se, em muitas situações, práticas mais sensíveis às problemáticas que conversam com as suas experiências, vivências e locais que formaram suas identidades – como o caso da Bienal de Veneza de 2015 e o projeto curatorial Okwui Enwezor, citado na sessão anterior. A presença desses atores oriundos de regiões externas aos grandes centros da arte é necessária para que a luta contra as políticas segregacionistas tradicionalmente estabelecidas seja travada. Para Moulin (2007), “a mundialização do cenário artístico favoreceu a renovação da oferta e da demanda. Mas a importância de certos atores ainda é

pautada no reconhecimento dos pares dos centros ocidentais tradicionais” (MOULIN, 2007, p. 64).

Lutar contra a tradição hegemônica de um campo não é um empreendimento fácil e rapidamente solucionável – assim como não é simples a busca pela decolonização do campo nas próprias regiões periféricas. Em muitos casos, a aprovação de atores e instituições centrais é, ainda, o que determina o sucesso ou fracasso de uma produção cultural, inclusive, na sua região de criação, que também é vítima desse sistema. Bhabha (2011) lembra que esses episódios não deixam de “revelar a influência desproporcional do Ocidente como fórum cultural: como lugar de exibição e discussão pública, como lugar de julgamento e como lugar de mercado” (BHABHA, 2011, p. 45) e exemplifica: “um filme indiano sobre as agruras dos sem-teto de Bombaim ganha o Festival de Newcastle, o que então abre possibilidades de ampla distribuição na Índia” (BHABHA, 2011, p. 45).

O campo artístico deve ser sempre recordado como um espaço de produção de relações, discursos e bens imbuídos de poder simbólico (BORDIEU, 1989), que atribuem aos atores e espaços envolvidos diferentes posições na hierarquia do poder. Nesse sentido, a existência de um sistema da arte repleto de atores pertencentes a diferentes regiões – com contextos sociais, culturais, econômicos e políticos distintos – não influencia apenas no estabelecimento de um equilíbrio de poder interno, de um campo autônomo, mas sim, na constituição de um sistema mais heterogêneo que gerará políticas, produtos e discursos também mais heterogêneos e externamente percebidos. As consequências dessa heterogeneidade não serão sentidas apenas internamente, mas reverberarão em outros espaços como resultado do caráter representativo e do potencial crítico, questionador e modificador da arte. O campo da arte deve ser lembrado como:

lugar de sedimentação e cruzamento de correntes culturais diversas, fusão não resolvida, [em que] o consumo artístico testemunha as contradições da história social. Tem-se que analisar como sua própria dinâmica conflitiva acompanha e imita as oscilações de poder. (CANCLINI, 1989, p. 145, tradução nossa¹²⁷).

Evidentemente, existem etapas a serem superadas e cada uma representa conquistas e discussões específicas para o campo e para a sociedade como um todo. A inserção dos artistas periféricos é apenas um dos primeiros passos em direção à construção de um campo mais heterogêneo e equitativo. Ter uma quantidade maior desses artistas inseridos no sistema e no

¹²⁷Do original: “lugar de sedimentación y cruce de corrientes culturales diversas, fusión no resuelta, el consumo artístico testimonia las contradicciones de la historia social. [...] hay que analizar cómo su propia dinámica conflictiva acompaña y remeda las oscilaciones del poder”.

mercado não significa que o cenário objetivado tenha sido alcançado. Em uma configuração ideal do campo, os artistas de diferentes lugares – sejam centrais ou periféricos – deveriam possuir a mesma disponibilidade de recursos para as suas formações, além de julgamentos semelhantes, pautados na qualidade artística de suas produções. O que ainda está muito distante do cenário atual.

Além de diferenças na formação pessoal – como acesso à educação e a bens básicos –, as diferenças entre as formações artísticas nas regiões centrais e nas periféricas são responsáveis por oferecer chances desiguais de sucesso a esses artistas. Em locais como Londres, Berlim e Nova Iorque, é frequente a realização de exposições anuais de alunos, organizadas pelas escolas de arte, nas quais circulam colecionadores, críticos, marchands e galeristas em busca de novos nomes. Mesmo que eventos semelhantes fossem fomentados por escolas em regiões periféricas, a chance de que atores influentes do sistema e do mercado estivessem presentes, é relativamente menor. Esse é apenas um dos exemplos das diferenças das dificuldades encontradas entre artistas do centro e da periferia.

Como mencionado anteriormente, para Graw (2013), a ocidentalização do trabalho não é mais um processo necessário para que o artista da periferia seja inserido no sistema. Esse é um traço recente, frequentemente associado à globalização e ao temor da homogeneização cultural (MOULIN, 2007; GRAW, 2013; FLECK, 2014; YUN, 2018), surgidos a partir da década de 1990. A década anterior, de 1980, foi palco de uma série de exposições que não só mantinham estruturas e projetos segregadores, como também, reforçavam as diferenças a partir de propostas curatoriais – como a exposição *Magicians of the Earth*¹²⁸ (1989), realizada no Centre Pompidou (Paris, França), e a exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1985)¹²⁹, idealizada pelo MoMA (Nova Iorque, Estados Unidos). A generalização tão praticada até então – que separava o mundo em centro e periferia: regiões que produziam arte e regiões que produziam artefatos culturais –, foi sendo substituída pelas bandeiras que defendiam a compreensão de todas essas produções como arte criada a partir das especificidades culturais de cada território. Exposições como *Sharing Exoticisms – 5ª Bienal de Lyon* (2000) –, *Documenta 11* (2002), *J'aime Chéri Samba* – na Fundação Cartier (2004) – e *África Remix* – Centre Pompidou (2005) – são alguns dos exemplos.

¹²⁸A exposição reuniu 101 artistas contemporâneos de territórios não centrais: Ásia, Extremo Oriente, África, América Latina e Oceania.

¹²⁹A exposição relaciona obras de arte contemporânea e obras retiradas de culturas ditas primitivas, comparando suas formas, linguagens e suportes.

A generalização cultural foi substituída, em muitos desses eventos, pelo destaque à diferença em nome da defesa à heterogeneidade cultural global. Groys (1989) já dava destaque às práticas que surgiam:

a unidade de uma linguagem artística internacional e de criação puramente artística foi substituída em nossos dias por uma rede de mídia de massa unificada, que, como o turismo internacional, tem um grande interesse no regional e específico, mas não na realidade real dos problemas regionais, movimentos, interesses etc. Em vez disso, esta rede está procurando códigos específicos que distinguem um determinado local de todos os outros no mapa turístico internacional: pirâmides no Egito; Hitler na Alemanha; Stalin e perestroika na Rússia; pinguins e proteção ambiental na Antártica, etc. Uma arte nacional original é necessária para se formar em torno de sinais internacionais facilmente reconhecíveis. (GROYS, 1989, p.87-88, tradução nossa¹³⁰).

A diferença e a exotização, presentes em períodos anteriores da arte – como abordado no capítulo 3 desta pesquisa – parecem ter sido adaptadas ao sistema e ao mercado atuais, com suas demandas globais e redes de circulação e venda. Ao artista periférico, ao contrário do artista central, é solicitado que inclua em sua identidade e em seu produto, características e discussões que justifiquem sua inserção em um sistema global. Em uma pesquisa recente, Yun (2018), analisou artigos sobre artistas japoneses, chineses e coreanos em revistas internacionais de arte em busca de termos que reforçassem estereótipos e clichês exóticos sobre eles. Observou-se que vários desses materiais continham adjetivações e referências a histórias, traços e processos culturais, inclusive, quando o artista correspondente não usava em seu trabalho elementos dessa natureza. No caso dos artigos sobre a artista coreana Lee Bul – altamente valorizada no mercado dos anos 2000 –, em 100 deles foram encontradas menções a traços exóticos de sua arte (YUN, 2018).

Um aspecto talvez ainda mais interessante seja a autoexotização, o uso desses clichês e estereótipos pelos próprios artistas que, de uma forma ou outra, notam o interesse do sistema por produtos e identidades que trabalham com esses elementos. O artista Takashi Murakami – entre os 100 principais artistas contemporâneos de 2019 (ARTPRICE.COM, 2020a) – deu destaque à ligação entre identidade e cultura em uma de suas entrevistas: “meu ponto fraco é meu background oriental. Sabor oriental é muita apresentação. Eu acho injusto para mim no campo de batalha da arte contemporânea, mas não tenho escolha porque sou japonês”

¹³⁰Do original: “the unity of an international artistic language and purely artistic creation has been replaced in our time by a unified mass-media network, which, like international tourism, has a vested interest in the regional and specific but not in the actual reality of regional problems, movements, interests, etc. Instead, this network is looking for specific codes that distinguish a given place from all others on the international tourist map: pyramids in Egypt; Hitler in Germany; Stalin and perestroika in Russia; penguins and environmental protection in the Antarctic, etc. An original national art is required to formulate itself around easily recognizable international signs”.

(THORNTON, 2009, não paginado, tradução nossa¹³¹). O mesmo não parece acontecer para artistas da Europa Ocidental e dos Estados Unidos que não pertençam a grupos sociais periféricos internos, aos quais não são solicitadas referências regionais ou culturais. Yun (2018) acrescenta:

observamos que não são apenas os meios de comunicação que elaboram esses tipos de expressões estilísticas, mas também os próprios artistas. Além disso, vemos que [...] os artistas se referem fortemente à história e à situação política de seu país como formas de inspiração artística para eles. Acreditamos, de fato, que essa abordagem artística, vinculada a eventos do “mundo real”, visa despertar o interesse do público ocidental na arte contemporânea internacional. (YUN, 2019, p. 371, tradução nossa¹³²).

Os eventos de arte, assim como as revistas especializadas, também apresentam dados interessantes acerca da inserção de artistas que reforçam características de suas culturas e regiões em suas produções e identidades. Na Bienal de Veneza de 2015, o artista Véio – Cícero Alves dos Santos – de Nossa Senhora da Glória, interior de Sergipe, foi o artista brasileiro escolhido para representar o país no evento. Véio trabalha com troncos secos de árvores retirados do sertão, os quais manipula e pinta, transformando-os em esculturas. Nas descrições sobre Véio em sites de galerias, da crítica especializada e de notícias, a descrição do artista e de suas obras vem, com frequência, acompanhada de referências à sua simplicidade e à ausência de educação formal: “autodidata, Véio admirava a cultura popular desde criança, quando começou a executar suas primeiras peças em cera de abelha. A relação intensa com seu meio fez o artista criar, ao lado de seu ateliê, localizado no interior sergipano, um ‘Museu do Sertão’” (GALERIA ESTAÇÃO, 2015, não paginado). Em alguns trechos sobre o artista, a sua produção é fortemente vinculada à região onde vive, atribuindo a seu trabalho a missão de perpetuar a produção popular do local:

a convivência com um ambiente tão ambíguo e dinâmico certamente instigou ainda mais o talento desse sertanejo incomum, que fez da preservação da memória de sua gente a razão de sua existência. Memória não é nostalgia. Por isso, para afirmar toda uma arte com origem num mundo rural que vai desaparecendo, Cícero precisou tornar-se o criador de uma categoria de arte que não existia. (NAVES, 2015, não paginado).

Como mencionado anteriormente, muitos artistas se apropriam das adjetivações e definições preferidas pelo sistema e pelo mercado, ironizando o processo. O brasileiro Paulo

¹³¹Do original: “my weak point is my oriental background. Eastern flavor is too much presentation. I think it is unfair for me in the contemporary art battlefield, but I have no choice because I am Japanese”.

¹³²Do original: “we note that it is not only the mass-media that elaborate on these types of stylistic expressions but also the artists themselves. We moreover see that [...] the artists refer strongly to the history and political situation of their country as forms of artistic inspiration for them. We believe in fact that this artistic approach, linked as it is to “real-world” events, is intended to garner the interest of Western audiences in international contemporary art.

Nazareth, na Art Basel de Miami – uma das principais feiras de arte contemporânea do mundo – expôs, em 2011, a instalação *Mercado de artes/ mercado de bananas*. A obra – uma instalação/ performance – consistia em uma Kombi 78 verde carregada por uma tonelada de bananas acompanhada por Nazareth e por placas escritas: “vendo minha imagem de homem exótico” e “US\$ 10” – o preço pelo qual as bananas eram vendidas. A performance de Paulo Nazareth se iniciou antes da exposição quando o artista resolver ir até a feira caminhando desde Santa Luzia (Minas Gerais) e sem lavar os pés – com o intuito de chegar aos Estados Unidos impregnado de América Latina. A jornada durou seis meses e quinze dias. “Eu vendia banana e a minha cara. Aí eu falava: ‘tem duas coisas muito baratas nessa feira, a banana, a US\$ 10, e a minha foto, que eu vendia a US\$ 1’. E estavam mais baratas que o café da feira, que nem era arte e estava sendo vendido a US\$ 15” (NAZARETH, 2012, não paginado).

Mercado de artes/ mercado de bananas de Paulo Nazareth é a ilustração máxima da apropriação do tratamento oferecido pelo sistema e pelo mercado da arte ao artista periférico. Nazareth apresenta elementos estereotipados de um Brasil visto de fora – a combinação verde e amarela da Kombi repleta de bananas, a banana como símbolo das regiões tropicais, o próprio Paulo com sua figura de homem negro e feirante –, tudo à venda em uma feira, sejam as bananas ou a sua imagem de um homem “tipicamente brasileiro”.

O pavilhão tailandês da Bienal de Veneza de 2009 adotou uma estratégia coletiva e criou um ambiente em que as identidades individuais dos artistas não se sobressaíam. O objetivo foi construir um espaço que simulava uma agência de viagens repleta de propagandas sobre atividades, atrações e práticas culturais tailandesas. Notícias, propaganda, mapas e catálogos eram manipulados, tornando o país extremamente atraente para quem não o conhecesse. O objetivo era questionar a imagem estereotipada do tailandês como algo criado para o consumo global (PHATARANAWIK, 2009).

A exotização do artista periférico, seja por parte do próprio artista ou pela dos atores do sistema e do mercado, relaciona-se facilmente a processos sociais historicamente conhecidos. Discutidos no capítulo 3, a diferenciação, a classificação, a normalização, a fixação e a representação de identidades – processos que comumente acompanham ou antecedem a exotização –, podem ser identificadas nas relações entre esses artistas e o sistema e o mercado da arte. Essa informação argumenta a favor da ideia de que muitos dos artistas periféricos que encontram espaço no sistema são inseridos por motivações distintas do interesse artístico – empregado no julgamento dos demais artistas. Aceitar a expectativa do sistema e reproduzir o que a demanda solicita é, nesse contexto, uma estratégia de alguns

desses artistas para serem inseridos em um espaço que usa medidas diferentes para o julgamento dos seus trabalhos e suas identidades.

Deve-se recordar como as práticas e modelos coloniais e hegemônicos permanecem enraizados nas estruturas sociais e nos campos do conhecimento. A arte, comumente compreendida como uma produção realizada por indivíduos que se relacionam de forma simbólica com o mundo, não pode ser considerada exceção – é, ainda, um dos campos que reproduzem práticas marcadas pelo julgamento e tratamento díspares sobre grupos sociais distintos.

Em um período e campo nos quais as particularidades e as diferenças são constantemente pontuadas como necessárias para tornar a identidade de um produtor artisticamente diferente da dos outros, a exotização se torna a consequência do uso de elementos geográficos, culturais ou históricos de regiões não centrais como estratégias para a promoção do artista. Os estereótipos podem ser lidos como signos com os quais se espera atingir parcelas do público que se sentem, a partir deles, mais próximos do que lhes é culturalmente distante.

A globalização – com o anúncio da dissolução das fronteiras culturais – trouxe o temor à homogeneização e à substituição do local pelo global. As reações à rede mundial e ao fluxo de símbolos e produtos de culturas distantes da realidade de muitos impulsionou o ato de voltar-se para si, observando o que era constituinte daquele indivíduo e/ou cultura. As diferenças passaram, assim, a serem signos das identidades locais, disputando espaços em um sistema global que busca o que é autêntico. O mercado da arte, por sua vez, é ainda ocupado, em grande parte, pelas parcelas da sociedade que sempre estiveram nessas posições. Essa diferença em relação ao sistema da arte parece estar associada ao entendimento dos compradores de que apostar nas obras produzidas por grupos que estão há tempos nesse espaço é a forma mais garantida de se fazer um investimento lucrativo.

Por parte dos compradores que consomem arte pelo prazer e não como investimento, questões como a educação, a formação do gosto e a relação que elas possuem com os espaços de formação e de desenvolvimento desses indivíduos são possíveis influenciadores que levam ao consumo direcionado para produções de artistas centrais – o que reafirma o papel das instituições e atores especializados na teorização da arte e na criação de conteúdos em trabalhar pela reformulação dos discursos, narrativas, teorias e materiais que divulgam e contam as histórias de artistas, escolas e movimentos de todo o mundo – não somente do que foi historicamente privilegiado.

A singularidade e a originalidade artísticas – tão reverenciadas em períodos anteriores – continuam, dessa forma, a ser elementos valorizados na atual configuração do sistema e do mercado da arte. Esses são critérios que influenciam no aumento do fluxo de arte e artistas de várias partes do mundo e na atração do sistema por essas regiões, mas também, reafirmam posições na hierarquia dos poderes, na qual periferia e centro são sempre legitimados como tais. O artista periférico é, ainda, periférico, mesmo em um sistema que se diz global.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou analisar a atual inserção de artistas periféricos no sistema da arte, enfocando a exotização dos artistas como uma das causas para esse processo. Para tanto, fez-se necessário, primeiramente, traçar um panorama do sistema da arte e das questões pertinentes ao campo; explanar conceitos e discussões acerca da exotização dentro e fora do campo da arte; além de analisar dados relativos ao sistema da arte – representado pelas bienais, com foco na Bienal de Veneza – e ao mercado da arte – a partir de dados sobre a venda de obras no ano de 2019.

No primeiro capítulo, “O tubarão de 12 milhões de dólares: arte e sistema”, foram abordados temas centrais para o campo da arte, tornando mais compreensíveis as problemáticas e discussões que cercam a atuação do sistema e do mercado de arte na atualidade. O tema de necessidade de aplicação de diferentes formas de análise para produções de tempos e espaços distintos; a procura por uma definição de arte – com os desdobramentos que tornam essa conceituação impraticável –; e o tema da modificação nos status sociais do artista e da arte ao longo da história, demonstram como o campo se relaciona com o contexto social, histórico e cultural de cada período e região, assimilando produções e artistas segundo as limitações dos paradigmas, anseios e das crenças contextuais. Fator esse, que testemunha a favor da ideia de que o campo da arte, em parte, reproduz ao longo de sua história estruturas e práticas nascidas em outras esferas da sociedade e que parte desses processos acaba influenciando diretamente na recepção e na própria formulação de diretrizes e políticas no campo da arte.

A definição de arte e a formação dos juízos de gosto e de valor – abordados no capítulo 2 – são elementos centrais que influenciam na outra ponta do circuito da arte: na recepção – seja ela em forma de consumo simbólico ou econômico – e, dessa forma, na inserção ou exclusão de determinados artistas e produções. A definição de arte direciona quais produções são contempladas pelo campo e quais não são. Delimitação, essa, que historicamente excluiu a participação de regiões periféricas por considerar que tais obras possuíam motivações diferentes para a produção de seus objetos – como finalidade ritualística, religiosa, ornamental e outras. A história da arte mostra como as definições de arte respondem ao pensamento vigente, às restrições e aos interesses dos grupos dominantes. A exclusão de produções de regiões periféricas não é gratuita e, embora, possa parecer restrita às

problemáticas e paradigmas do campo da arte, mostra-se, na realidade, condicionada por questões muito mais abrangentes e relativas à sociedade em geral.

Na última sessão do capítulo 2, sistema e mercado da arte – e os atores culturais e econômicos que fazem parte de ambos – foram tema de discussão. Viu-se que a arte contemporânea é marcada por determinados contrastes em relação às produções até então realizadas na história da arte – como a utilização de múltiplas linguagens, estilos e formas de prática; a presença de uma pluralidade de discursos; e a presença de artistas pelo globo que produzem de forma independente. E que a principal diferença está justamente nas estruturas das quais depende: do sistema e do mercado da arte. O sistema atual, conhecido como *sistema de comunicação*, é marcado pela sua configuração em forma de rede, na qual um ponto liga-se diretamente, ou indiretamente, a muitos outros. Nesse regime, a informação é um capital cultural altamente valorizado, concedendo poder simbólico a quem a detém. Galerias, museus, bienais, galeristas, marchands, curadores são alguns dos atores que assumiram papéis cruciais na atual configuração do sistema e do mercado. Sendo eles responsáveis pela circulação da arte e da informação, e pela manutenção dos mecanismos, compreende-se que as diretrizes do sistema – práticas e políticas – são, na verdade, resultados das escolhas, inclusões e exclusões desses atores.

A explanação a respeito dos papéis e da importância dos atores culturais e econômicos no sistema e no mercado da arte na atualidade demonstrou a influência que eles possuem sobre os rumos do campo, fazendo que com que artistas e obras entrem para o circuito global ou não, interferindo, assim, na definição de arte, na modificação no status do artista e na aplicação de diferentes fatores no julgamento de obras ao longo da história.

A etapa seguinte do estudo, desenvolvida no capítulo “O outro a partir do eu: identidade, diferença e exotização”, consistiu em analisar a exotização a partir dos diferentes processos que causam ou se relacionam a ela – como a diferenciação, fixação, normalização, classificação, representação e idealização das identidades, culminando na explanação sobre como a exotização aconteceu – em suas diferentes direções – na história da arte recente, do século XVI ao XX. As discussões propostas no capítulo correspondente permitiram que a exotização fosse explicada em suas formas de atuação, causas e consequências, destacando seu histórico vinculado às relações geopolíticas e suas manifestações no campo da arte, tornando possível, assim, o empreendimento de identificar sua atuação nas práticas e estruturas atuais.

Discutiu-se, inicialmente, a utilização de termos como ‘culto’, ‘civilizado’, ‘popular’ e ‘erudito’, demonstrando como adjetivações altamente empregadas pelo campo da arte guardam históricos que dizem respeito à manutenção de estruturas segregacionistas, afastando sujeitos de postos de criação e de ampliação do discurso. Essas estruturas e usos serviram como justificativa para processos colonizadores ao redor do globo, reforçando a ideia de superioridade europeia em comparação com as outras sociedades, e justificando a ação de estabelecer colônias nessas regiões e de ensinar seus saberes e práticas como um ato de auxílio.

Fez-se uso da Teoria do Sistema Mundo (TSM), de Immanuel Wallerstein, para se definir dentro de quais limitações compreende-se, nesta pesquisa, a relação entre periferia e centro. A teoria – que parte da ideia de que a divisão internacional do trabalho produzida pela estrutura capitalista divide o mundo de forma hierárquica em três níveis: centro, semiperiferia e periferia – evidenciou a ligação entre as relações geopolíticas atuais e as estruturas mercantis e coloniais no passado. Wallerstein destaca a importância do campo cultural para essa classificação – como ele influencia na hierarquia e é por ela direcionado –, vem ao encontro do argumento de que artistas desses dois polos partem, desde o início, de realidades distintas, que influirão em suas trajetórias profissionais. Essa estrutura de poder conta com estratégias que tornam o indivíduo marcado pelo histórico das relações geopolíticas, no qual raça e pertencimento a uma região fazem dele diferente do Outro. É a partir dessas estratégias – amplamente utilizadas nas colonizações – como a *despersonalização*, a generalização de atitudes e traços psicossociais, a adjetivação coletiva e pejorativa, e a valorização da diferença, que a exotização se torna possível.

Na sessão correspondente, notou-se como a exotização depende da crença na existência de um Outro estereotipado e de concepções prévias sobre suas práticas, costumes, de suas psiques e de seus fenótipos. Esse Outro só passa a existir quando determinado e compreendido como diferente, distante em crenças, práticas e traços físicos daqueles semelhantes ao eu. A ligação entre identidade, diferença, classificação, normalização, fixação e representação influenciam nos estabelecimentos de posições de poder. Aquele que tem sua identidade normalizada – e tida, assim, como parâmetro para a comparação com as outras – e detém o poder de classificar e fixar as outras identidades – em seus discursos e produções simbólicas –, terá sempre em mãos a capacidade de manter as estruturas seculares de hierarquização e segregação em suas posições engessadas.

A exotização, abordada na sessão final do capítulo 3, mostrou-se vinculada a momentos históricos em que realidades socioculturais distintas entraram em contato, como no caso das rotas de comércio da Europa com o Oriente Médio e durante as navegações, especialmente na chegada dos europeus às Américas, impulsionada por práticas como a curiosidade e a idealização. A procura europeia por valores preservados em sociedades consideradas primitivas influenciou na criação de estereótipos e representações fixas dessas realidades sociais e culturais. A exotização se tornou mais reconhecível por contar com a participação das próprias regiões-alvo que usaram os estereótipos e generalizações como signos da singularidade local – visando à formação de uma identidade própria.

Discutiu-se ainda como a exotização pode ser percebida no mundo da arte a partir de contatos entre artistas e grupos sociais periféricos. Exemplificou-se com o caso de Delacroix em Marrocos, Picasso com a África, Gauguin nas Ilhas dos Mares do Sul e a vinda de artistas europeus para o Brasil e como associavam essas regiões à permanência do estado natural das coisas, habitadas por populações “puras”, “simples”, “inocentes”, desapegadas dos bens materiais. Como resultado, as obras desses artistas se configuraram como representações desses locais, embora apresentem, em grande maioria, distorções em relação às cenas e aos modelos observados ocasionadas por dificuldades na execução, influência da moda e dos gostos da época e pela própria interpretação e escolha dos artistas.

Concluiu-se, assim, que a exotização depende do reconhecimento do Outro enquanto alguém diferente pela existência de fronteiras sociais, culturais, fenotípicas ou históricas. Como a idealização, o afastamento e a falta de conhecimento são essenciais para que a identidade seja fixada. Ao mesmo tempo em que o Outro é alocado dentro de um grupo e tem sua individualidade apagada, são atribuídas a ele características mutáveis e genéricas conforme o objetivo da evidenciação por parte do exota.

O capítulo 4, “Arte: globalização, periferia e mercados emergentes”, consistiu na análise de dados resultantes dos processos de exibição no sistema da arte e de venda no mercado extraídos de fontes como o *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (ASAC DATI) e dos relatórios publicados pela Artprice.com. Com o objetivo de observar alterações acerca da inserção de artistas das regiões periféricas no sistema da arte, fez-se uso de dados a respeito da participação de artistas dos diferentes continentes na Bienal de Veneza nas edições de 1990, 2001 e 2019, período crucial para a compreensão da atuação do processo de globalização em seus diferentes estágios: seu início, expansão global e atuação recente. As

bienais de arte, entendidas como eventos que permitem uma atualização sobre o que está sendo produzido mundialmente – e meio de promoção para novos artistas –, são representantes do caráter do sistema da arte em tempos de globalização.

A partir dos dados, observaram-se poucas mudanças entre as edições de 1990 e 2001 da Bienal de Veneza, enquanto entre as edições de 2001 e 2019 encontra-se um aumento no número de países participantes. As diferenças mais expressivas são notadas na Ásia – que passou de 6 países em 2001 para 22 em 2019 – e na Europa – de 26 para 41 participantes. Se levado em conta o número de países de cada continente, a diferença é ainda mais notável. Na edição com maior número de países participantes da história do evento (2019), a participação ficou em: Europa (83,7%), Ásia (44%), África (14,8%), América do Norte (100%); América Central (25%); América do Sul (50%); Oceania (21,4%). Em comparação com as edições de 1990 e de 2001, percebe-se um aumento na participação de países periféricos na edição de 2019, mas, ainda, mantém-se uma considerável diferença entre continentes periféricos e centrais – segundo a definição das divisões pela Teoria do Sistema Mundo (TSM), de Immanuel Wallerstein.

Considerando o argumento de que na atualidade sistema e mercado da arte possuem atuações interligadas, espera-se encontrar nos dados sobre a venda de obras de arte em 2019, uma presença de artistas representantes de regiões periféricas semelhante à notada no sistema da arte, o que não se confirma. Dentre as 100 primeiras posições do ranking *500 principais artistas por volume de negócios em 2019* (ARTPRICE.COM, 2020) e do ranking *500 principais artistas contemporâneos 2017-2018*, Europa, Estados Unidos e Ásia ocupam, praticamente, todas as posições. Embora, inicialmente, a Ásia pudesse apontar na direção de uma maior participação de países periféricos, em uma análise dos países do continente participantes, notou-se que apenas Japão, China e Coreia do Sul possuem representantes.

Concluiu-se, assim, que há uma discrepância entre a inserção no sistema e no mercado da arte e que, embora se argumente, com frequência, que a participação em bienais de arte de prestígio simbolize uma mudança efetiva na carreira dos artistas, essa não é uma consequência automática. Mostra-se irreal a premissa de que a simples participação garante ao artista uma posição de prestígio e estabilidade, quando, na verdade, a consolidação da carreira depende de um conjunto de fatores com pesos diferentes conforme o período e o contexto.

Dentre os fatores que influenciam na inserção dos artistas no sistema e no mercado estão a qualidade da produção, a construção da marca, o gerenciamento da carreira, a

legitimação pelos pares, entre outros. Considerando a importância dos atores econômicos e culturais na elaboração de diretrizes e políticas no sistema e no mercado e sua responsabilidade sobre o direcionamento das carreiras, destacou-se que um dos fatores que podem estar por trás da diferença na inserção dos artistas periféricos é o interesse por parte desses atores intermediários em realizarem esse movimento. A pesquisa também revelou que a inserção desses artistas no mercado da arte está relacionada à leitura do mercado de vendas pelos atores econômicos. A arte permanece como um bem que concede poder simbólico ao proprietário e, com isso, faz com que o enriquecimento de países emergentes e o surgimento de elites nas periferias globais criem novas demandas e fontes de renda para o mercado da arte. Os compradores dessas regiões demonstram interesse por obras de artistas legitimados pelo sistema, mas também investem em artistas locais. Dessa forma, o mercado enxerga na inserção das regiões periféricas – ou emergentes –, em seus catálogos de representação e venda, uma forma de atrair e satisfazer os compradores locais.

Ainda assim, observou-se que mesmo entre esses mercados o consumo de artistas centrais é ainda a maioria. Esse dado pode estar relacionado à compra de arte como investimento em que se mostra mais seguro apostar em artistas legitimados há mais tempo e ligados a centros de referência na arte. Salienta-se que este processo de oferta e demanda é cíclico, e nele se criam demandas para, então, propor ofertas que aumentarão as próprias demandas. É dizer, a legitimação de artistas a partir do juízo de valor dos atores do sistema e do mercado de artistas e obras incentiva a demanda, e a alta demanda valoriza ainda mais esses artistas e obras. Se esses atores permanecem trabalhando quase que exclusivamente com artistas centrais, investindo na consolidação de suas marcas, a ponta do sistema – o comprador e o consumidor simbólico – permanecerão consumindo quase que exclusivamente produções saídas das parcelas centrais – pois é a legitimação desses atores que vale como referência.

Além do papel dos compradores de regiões periféricas na inserção dos artistas locais – a partir da criação de demandas no mercado –, outro fator influenciador que foi observado é o papel do consumidor simbólico. A globalização, embora evidencie desigualdades entre países centrais e periféricos, oportunizou a expansão das rotas de circulação de obras, de artistas e de informação – como visto no capítulo 4. Com o desenvolvimento econômico, social, cultural e educacional desses locais, nota-se a formação de parcelas da população conectadas às pautas sociais, a áreas do conhecimento, a espaços de discussões e de produção epistemológica. Essas mudanças exercem pressões sobre os setores culturais, como o sistema da arte, que – como observado – pode responder com mudanças em suas diretrizes e políticas. A crescente

quantidade de eventos, temas de exposições e bienais, publicações e produções acadêmicas sobre a democratização do acesso à arte por parte do público e dos atores – não só de regiões periféricas, como também pertencentes a grupos sociais historicamente excluídos desses espaços – testemunha a favor do argumento de que o sistema da arte, por vezes, adapta-se às demandas dos consumidores simbólicos.

Junto à influência dos consumidores – simbólicos e econômicos – na inserção de artistas periféricos no sistema e no mercado da arte, discutiu-se, nesta pesquisa, a atuação de fatores relacionados ao interesse do sistema pela singularidade dessas produções. O perigo da homogeneização cultural que acompanhou a expansão dos processos impulsionados pela globalização gerou, como discutido, reações como a busca pela valorização dos símbolos, bens e práticas considerados como característicos da cultura/região desses grupos. O destaque às diferenças e às singularidades das produções periféricas dialoga com a postura do campo que valoriza o que é único e autêntico. A análise de artigos especializados realizada por Yun (2018) revelou a presença de termos que reforçam estereótipos e clichês exóticos acerca de artistas contemporâneos chineses, japoneses e coreanos – inclusive sobre artistas que não trabalham com símbolos de suas culturas. Em páginas de galerias e reportagens sobre artistas brasileiros, o mesmo acontece: evidenciam-se características relacionadas à região, à cultura periférica e às particularidades da história pessoal que fogem às trajetórias usuais na arte.

Notou-se, nesta pesquisa, que o uso de estereótipos culturais não se restringe à prática dos atores; artistas se apropriam dos termos e signos para serem notados ou para problematizarem a utilização pelo sistema e pelo mercado. A percepção dos próprios artistas sobre o processo de exotização, tanto no Japão, quanto no Brasil – como nos exemplos discutidos de Takashi Murakami e Paulo Nazareth –, demonstra que esse não é um processo localizado, mas que pode ser notado nas relações do sistema com artistas de diferentes locais e culturas. A autoexotização é uma estratégia válida para os artistas se inserirem no sistema, podendo, posteriormente, modificarem seus discursos e imagens de acordo com suas identidades pessoais e artísticas, sem precisarem fazer uso de estereótipos – por já possuírem a legitimação do sistema. Entretanto, como discutido no capítulo 3, a exotização depende de processos e práticas que fixam, comparam e classificam as identidades, alimentando as generalizações e disseminando estereótipos que não se adequam ao caráter mutável das identidades e das culturas. Deve-se recordar que o estereótipo é uma espécie de signo abstrato que substitui o objeto real por uma construção imaginária, superficial e redutora do Outro. Se o sistema da arte enxerga nesses artistas um bom investimento é porque os consumidores

simbólicos têm assimilado essas produções e esses artistas. As diferenças culturais e regionais expostas e difundidas a partir dessas práticas e bens simbólicos parecem chamar a atenção de outros grupos justamente pela apresentação de características incomuns dentro dos espaços nos quais vivem.

Com esta pesquisa, conclui-se que a inserção de artistas periféricos no sistema da arte e no mercado está crescendo nas últimas décadas, em especial, a partir dos anos 2000. Ainda assim, essa inserção parece se dar em uma velocidade maior no sistema da arte do que no mercado: há mais eventos, propostas e espaços culturais destinados a esses artistas; mas, em relação às vendas, são os artistas centrais que ainda figuram dentre os principais lugares no ranking de valores e quantidade de vendas. A inserção dos artistas periféricos se deve a diversos fatores que influenciam na resposta das instituições ao crescimento da demanda por parte dos consumidores econômicos e simbólicos. Essa demanda nasce do aumento de compradores de regiões periféricas; pelo interesse e busca dos consumidores simbólicos que encontram nesses artistas representação das pautas que compartilham; e pelo caráter de novidade e diferença que muitos desses artistas apresentam a partir de suas obras e suas identidades.

Notou-se que os artistas periféricos são, muitas vezes, relacionados a estereótipos e clichês culturais/regionais, mesmo nos casos em que o artista não trabalha com elementos relacionados à cultura e à região. A atribuição desses estereótipos aos artistas é compreendida, aqui, como uma forma de exotização por destacar aspectos culturais/regionais de suas produções ou da região à qual pertencem. Os artistas periféricos são mais passíveis do processo por estarem vinculados a elementos definidos como diferentes, estrangeiros e pitorescos pelos grupos sociais pertencentes às regiões centrais. Em consonância com práticas observadas em outros períodos – como discutido no capítulo 3 –, concluiu-se, nesta pesquisa, que a exotização é um dos motivos para a inserção de artistas periféricos no sistema da arte.

Por sua vez, a baixa inserção desses artistas – se comparada com a inserção de artistas centrais – responde a um conjunto de fatores como a preferência de compradores por artistas legitimados e com obras com valores mais estáveis, além da manutenção de práticas e valores historicamente consolidados – como a importância da região ao qual o artista pertence dentro do campo da arte¹³³. A influência de uma história da arte quase que unicamente branca,

¹³³Como a centralidade da Itália durante o Renascimento, da França na primeira metade do século XX, dos Estados Unidos no pós-guerra, entre outros.

européia/estadunidense e masculina sobre a construção dos juízos de gosto e de valor – assim como a diminuição do valor das produções periféricas e de grupos excluídos dos espaços de produção simbólica, discursiva e epistemológica – não pode ser ignorada. É dizer, a inserção dos artistas periféricos responde, também, às limitações da recepção. Outro fator, encontrado nesta pesquisa, que dificulta a inserção desses artistas está relacionada às particularidades de suas formações e trajetórias em regiões periféricas. Embora a globalização tenha expandindo as rotas de circulação de arte para outras regiões do mundo, os grandes centros ainda concentram a maior parte dos espaços, eventos e atores do campo – como visto nos capítulos 2 e 4 –, o que faz com que muitos artistas só encontrem representação e oportunidades a partir da migração da periferia para o centro. As situações sociais, econômicas e culturais dos países periféricos influenciam em suas formações pessoal e profissional, fazendo com que as trajetórias sejam, em grande parte, distintas das dos artistas centrais. O acesso à educação, à cultura e a bens básicos – além da perspectiva de enxergar a arte como carreira – oportuniza maiores chances de construir carreiras e identidades artísticas sólidas e notáveis para o sistema da arte.

Faz-se necessário destacar, novamente, que embora a exotização esteja presente no processo de inserção de parte dos artistas periféricos, a mudança percebida referente à maior participação desses artistas no sistema e no mercado da arte é um passo importante que não tem a sua validade negada. Por mais que parte desses processos, que atuam como motivações para essas mudanças, seja questionável, entende-se que a inserção deles impulse mudanças ainda mais profundas quando promovidas de dentro das estruturas. Outro ponto que merece destaque é a recordação que tais processos nem sempre são conscientemente planejados e/ ou praticados. É dizer, não se deve tratar o sistema e o mercado como espaços e estruturas formados por atores que atuam de apenas uma forma, nem que possuem opiniões e práticas únicas. Concluir que a exotização está presente no sistema e no mercado da arte não significa que todos os atores, espaços, práticas e políticas contribuam, concordem ou realizem ações que incentivem ou se relacionem com a exotização.

Por parte dos artistas, o fato de diferentes motivos influenciarem em suas inserções não diminuiu, desqualifica ou reduz o valor artístico de suas produções. Como explanado, embora exista casos de autoexotização, a exotização ocorre majoritariamente em uma direção, em que os artistas são o alvo e não os executores. E, ainda que artistas sejam exotizados, deve-se salientar que para fazer parte do sistema e do mercado é necessário que um conjunto de elementos referentes ao valor artístico da produção, à consolidação da marca pessoal e

outros – como já abordado – correspondam ao que atores e instituições julgam como necessários para a legitimação de artistas. A qualidade da produção de artistas periféricos exotizados não é menor do que a de artistas que não são atingidos pelo processo, apenas significa que está vinculada a questões, julgamentos, construções e problemáticas que vão além daquelas aplicadas a outros artistas.

Como mencionado no decorrer do texto, a definição de centro e periferia, aqui, utilizada partiu de uma perspectiva global. Para futuras pesquisas, mostra-se interessante analisar a inserção de artistas periféricos a partir de uma definição relacionada à divisão de centro e periferia em uma perspectiva nacional. E, inclusive, cruzar dados acerca da localização geográfica e do pertencimento a diferentes grupos sociais. A título de exemplo: há diferenças na inserção de artistas periféricos negros e brancos¹³⁴? A relação entre centro, periferia e grupos sociais pode contribuir com leituras ainda mais precisas sobre os mecanismos, políticas e interesses que formam o sistema e o mercado da arte.

Espera-se que esta pesquisa torne as práticas e estruturas dos campos do saber e dos sistemas de circulação de arte mais compreensíveis, não só aos olhos dos próprios integrantes do mercado e do sistema, como também de parcelas da sociedade que se interessam por arte e processos sociais. Como defendido no desenvolvimento desta investigação, as políticas e ações praticadas no sistema e mercado da arte não dizem respeito somente ao campo da arte, elas se mostram como consequências diretas ou indiretas de crenças, paradigmas e anseios presentes nas sociedades. Discutir a inserção de artistas periféricos – a partir das causas, problemáticas e expectativas – não se restringe ao apontamento das estruturas do sistema e do mercado visando a modificações que tornem esse acesso mais democrático e justo, mas estende-se à necessidade de promover sujeitos a espaços de discussão, criação e tomada de decisão, tornando-os mais plurais, representativos e ricos em modos de ver, sentir, interpretar e pensar o mundo.

¹³⁴Nesse sentido, foi publicado, no tempo relativo ao desenvolvimento das considerações finais desta pesquisa, uma análise sobre o mercado de arte contemporânea no ano de 2019 com uma sessão dedicada à arte produzida na África (ARTPRICE, 2020b). O relatório revelou que, junto à crescente demanda por artistas afro-ingleses e afro-americanos, percebe-se o aumento do interesse por artistas negros da África. O relatório também revela que, apesar do crescimento na demanda, os valores das obras são, em média, inferiores aos artistas da mesma idade e com produções semelhantes pertencentes aos grandes centros. Esses novos dados podem apontar um avanço no mercado da arte na inserção de artistas periféricos – acompanhando o crescimento mais perceptível no sistema da arte.

REFERÊNCIAS

ADAJIAN, Thomas. The definition of art. In: ZALTA, Edward N (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. The Metaphysics Research Lab, 2018. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=art-definition&archive=fall2018>. Acesso em: 10 set. 2019.

ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ARISTÓTELES, Poética. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Da imitação à expressão*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2004. (A pintura, v. 5).

ARTNET NEWS. Exhibitions. World's Top 20 Biennials, Triennials, and Miscellennials: the artnet news power ranking of biennials. 19 maio 2014. Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellennials-18811>. Acesso em: 13 mar. 2020.

ARTPRICE.COM. The art market in 2019. *Artprice.com*, 2020a. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2019>. Acesso em: 26 abr. 2020.

ARTPRICE.COM. The Contemporary Art Market Report 2018. *Artprice.com*, 2019. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2018>. Acesso em: 23 abr. 2020.

ARTPRICE.COM. The Contemporary Art Market Report 2019. *Artprice.com*, 2020b. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019>. Acesso em: 19 maio 2020.

ASAC DATI. *Archivio Storico delle Arti Contemporanee*. Attività e manifestazioni, c2020. Disponível em: <http://asac.labiennale.org/it/>. Acesso em: 8 abr. 2020.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Da imitação à expressão*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2004. (A pintura, v. 5).

BARATTA, Paolo. Biennale arte 2019: may you live in intersting time [Entrevista cedida a] La Biennale. *La Biennale di Venezia*, Venezia: 11 mai. 2019. Disponível em: <https://www.labiennale.org/it/news/biennale-arte-2019-may-you-live-interesting-times>. Acesso em: 10 abr. 2020.

BARROS, M. O primitivismo no modernismo. *Cadernos de Pesquisa (UFMA)*, v. 18, 2011, p. 35-47. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/414>. Acesso em: 15 fev. 2020.

BELTING, Hans. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BIENNIAL FOUNDATION. Directory of Biennials. c2020. Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>. Acesso em: 25 mar. 2020.

BÔAS, Gláucia. Geopolitical criteria and the classification of art. *Third Text*, v. 26, n. 1, jan. 2012, p. 41-52.

BOILEAU, Étienne. O livro dos ofícios. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *O artista, a formação e a questão social*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2013. (A pintura, v. 12).

BOURDIEU, Pierre. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Ciudad de México: Siglo Veinteuno, 1997.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

BOURDIEU, P; MICELI, S. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BRIENEN, Rebecca. *Visões do paraíso selvagem: Albert Eckhout, pintor da corte no Brasil colonial holandês*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006.

BRONOWSKI, J. *A escalada do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BROWN, Donald E. *Human Universals*. Nova York: McGraw-Hill, 1991.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Miguel Hidalgo: Grijalbo, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CAPUCHO, Maria F. Sobre línguas e culturas. *Revista Veredas*, Portugal, v. 10, n. 1 e 2, n.p. 2006. Disponível em: <http://www.revistaveredas.ufjf.br>. Acesso em: 09 set. 2019.

CARNEGIE MUSEUM OF ART. History. C2020. Disponível em: <https://cmoa.org/about/history/>. Acesso em: 22 fev. 2020.

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

COSTA, Edimilson. *A globalização e o capitalismo contemporâneo*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

CRANGANU, Monica. World's most important biennales and triennales. *The Art of Living: art, culture & wealth management*, 2017. Disponível em: https://www.theartofliving.info/arts/032017_world-s-most-important-biennales-and-triennales/. Acesso em: 15 mar. 2020.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EdUSP, 2006.

DANTO, Arthur C. *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015a.

DANTO, Arthur C. *Qué es el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2015b.

DIAS, Susana. O exótico e o pitoresco nas pinturas. *Com Ciência*, São Paulo, 10 de Jun. de 2006. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=14&id=131&tipo=0>. Acesso em: 20 fev. 2020.

DIDEROT, Denis. Uma reflexão sobre o gênio e as Academias. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *O artista, a formação e a questão social*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2013. (A Pintura, v.12).

DOCUMENTA. Documenta. Retrospektive. c2020. Disponível em: <https://www.documenta.de/de/retrospective/>. Acesso em: 25 fev. 2020.

EAGLETON, Terry. *Ideia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2011.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016.

EDSEL, Robert M.; WITTER, Bret. *Caçadores de obras-primas: salvando a arte ocidental da pilhagem nazista*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

EHRMANN, Thierry. The Art Market's growth is based on confidence. The art market in 2019. *Arprice.com*, 2020. Disponível em: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2019/editorial-by-thierry-ehrmann-artprice-founder-and-ceo-of-artmarket-com-the-art-markets-growth-is-based-on-confidence>. Acesso em: 25 abr. 2020.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIDELIS, Gaudêncio. Queermuseu e o enfrentamento do fascismo e do fundamentalismo no Brasil em defesa da livre produção de conhecimento. *Revista Iuminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 417-423, jan./jul., 2018.

FLECK, Robert. *El sistema del arte em el siglo XXI: museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mardulce, 2014.

GAGOSIAN. Gagosian Galleries. C2020. Locations. Disponível em: <https://gagosian.com/locations/>. Acesso em: 11 fev. 2020.

GALERIA ESTAÇÃO. Exposições externas. Cícero Alves dos Santos (Véio): becoming Marni: Veneza (Itália). *Galeria Estação*. Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/exposexternas/64>. Acesso em: 01 maio 2020.

- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GOMPERTZ, Will. *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- GRAW, Isabelle. *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce, 2013.
- GROULIER, Jean-François. Da imitação à expressão. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Da imitação à expressão*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2004. (A pintura, v.5).
- GROYS, B. The Global Issue: a symposium. *Art in America*, New York, jul. 1989, p. 87-88.
- GUARALDO, L. Delacroix no Marrocos e a inversão do exótico. *Projeto História* (PUCSP), v. 42, 2011, p. 95-109. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/7975>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HUERA, Carmen. *L'arte primitiva*. In: STORIA. *Universale dell'arte*. Novara: De Agostini, 1991. v. 10.
- INSTITUTO PIPA. *Pipa Prêmio: a janela para a arte contemporânea brasileira, 2016*. Sonia Gomes. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/sonia-gomes/>. Acesso em: 13 jan. 2020.
- ISER, Wolfgang. Indeterminacy and reader response in prose fiction. In: HILLIS-MILLER, J. (Eds.). *Aspects of narrative*. New York: Columbia University Press, 1971.
- JANSON, H. W. JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- JOUBIN, André. *Delacroix: viaje a Marruecos y Andalucía: cartas*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1984.
- KURY, L. B. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. *História, Ciências*. Rio de Janeiro, v. 8, n. Suplemento, 2001, p. 863-880. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8s0/a04v08s0.pdf>. Acesso em: fev. 2020.
- LA BIENNALE DI VENEZIA. *Storia: primi cinquant'anni della Biennale*. Disponível em: <https://www.labiennale.org/it/storia/i-primi-cinquant%E2%80%9999anni-della-biennale>. Acesso em: 8 abr. 2020.
- LAMBERT, Rosemary. *Il novecento*. Milano: Leonardo, 1989.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. O artista, a formação e a questão social. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *O artista, a formação e a questão social*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2013. (A pintura, v.12).

- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. O ateliê do pinto. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *O ateliê do pintor*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2014. (A pintura, v. 13).
- LEMOS, Sueli; ANDE, Edona. *Arte Bizantina*. São Paulo: Callis, 2013.
- LÉON, Argeliers. *Introducción al estudio del arte africano*. La Habana: Editorial UH, 2013.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LICHETENSTEIN, Jaqueline (Org.). *O artista, a formação e a questão social*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2013. (A pintura, v.12).
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *O mito da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2004. (A pintura, v.1).
- LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MANIFESTA. Manifesta: the european nomadic biennial. About the biennial. C2020. Disponível em: <https://manifesta.org/biennials/about-the-biennials/>. Acesso em: 24 fev. 2020.
- MARTINS, J. R. Immanuel Wallerstein e o sistema-mundo: uma teoria ainda atual? *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*. 2015, p. 95-108. Disponível em: <http://iberoamericasocial.com/immanuel-wallerstein-e-o-sistema-mundo-uma-teoria-ainda-atual/>. Acesso em: 05 jan. 2020.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- MENDE, Guillaume Durand de. Representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Da imitação à expressão*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2004. (A pintura, v.5).
- MIRBEAU, Octave. Vicent van Gogh. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *O mito da pintura*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2004. (A pintura, v.1).
- MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- MURARI, L.. O culto da diferença: imagens do Brasil entre exotismo e nacionalismo. *Revista de Historia (USP)*, São Paulo, v. 141, n.2, 1999, p. 45-58.

NAVES, Rodrigo. Arte popular na Bienal de Veneza. Babel das Artes, 12 maio 2015. Artes visuais. Disponível em: <https://babeldasartes.com.br/arte-popular-na-bienal-de-veneza/>. Acesso em: 01 maio 2020.

NAZARETH, Paulo. Fantástico vendedor de bananas. *O Tempo*, 10 jan. 2012. Artes visuais. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/fantastico-vendedor-de-bananas-1.348166>. Acesso em: 1 maio 2020.

OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PHATARANAWIK, P. Thailand's art scene plods along despite financial turmoil. *The Nation*, 21 Feb 2009. Disponível em: www.nationmultimedia.com/2009/02/21/opinion/opinion_30096243.php. Acesso em: 01 maio 2020.

PLATÃO. A república. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *Da imitação à expressão*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2004. (A pintura, v.5).

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Ática, 2003.

QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2005.

RESTOUT, Jacques. A reforma da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *O artista, a formação e a questão social*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2013. (A Pintura, v.12).

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RODNER, Victoria; OMAR, Maktoba; THOMPSON, Elaine. The brand-wagon: emerging art markets and the Venice Biennale. *Marketing Intelligence & Planning*, v. 29, 2011. p. 319-336. Disponível em: <https://search.proquest.com/openview/91650cb72b5f91d829b9cc39c3d4c631/1?pq-origsite=gscholar&cbl=35901>. Acesso em: 09 fev. 2020.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARFATI, G. *Teorias das relações internacionais*. São Paulo: Saraiva 2005.

SCARDUELLI, Pietro. Elementi di antropologia culturale. In: MELOTTI, Umberto (Org.). *Introduzione alla sociologia*. Milano: UNICOPLI, 1980, p. 465-520.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Tomaz. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

THOMPSON, Don. *O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea*. São Paulo: BEI Comunicação, 2012.

THORNTON, S. Takashi Murakami. In: What is an artist? An excerpt from Sarah Thornton's Seven Days in the Art World, 2009. Perrotin Gallery. Disponível em: https://www.perrotin.com/artists/Takashi_Murakami/12#id510. Acesso em: 28 abr. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*, v.1. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VINCI, Leonardo da. Tratado da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *O artista, a formação e a questão social*. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: 34, 2013. (A Pintura, v.12).

WALLERSTEIN, I. *O sistema mundial moderno*. V. 1: a agricultura capitalista e as origens da economia-mundo europeia no século XVI. Porto: Ed. Afrontamentos, 1974.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZIMMERMAN, Rachel. Albert Eckhout, Series of eight figures. *Khan Academy*, [s.d]. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/new-spain/colonial-brazil/a/albert-eckhout-series-of-eight-figures>. Acesso em: 23 fev. 2020.