

ARTE CONTEMPORÂNEA E GLOBALIZAÇÃO: ENTRE PRÁTICAS, IMAGENS E DIFERENÇAS

Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos³⁹
nelma13@gmail.com

Resumo: Partindo de uma revisão bibliográfica, interessa-nos nesse trabalho propor uma pequena reflexão sobre as implicações das marcas identitárias locais nas cartografias artísticas contemporâneas, cada vez mais globalizadas. As identidades periféricas estão muito lucrativas para o mercado artístico global. Entretanto, no afã de se representar as diferenças, corre-se o risco de cristalizar novos estereótipos, de se reforçar ou reconstruir hierarquias estéticas. A geopolítica do sistema da arte está em questão desde que o tema identidade se tornou frequente entre os seus profissionais. Ou seja, desde os anos 1970, quando um clima de deslocamentos das referências intelectuais, políticas e estéticas, instaurou-se no mundo com uma incrível densidade. Essas manifestações propiciaram novas posturas e abordagens das diferenças. A crítica à visão reducionista e uniformizadora das criações locais tem sido bastante elaborada nas últimas décadas. Reflexões apontam que termos utilizados para designar essas produções simbólicas locais, tais como arte latino-americana, arte africana, arte asiática, entre outros, são insuficientes para traduzir a diversidade existente nos respectivos territórios. É comum a retórica de que não há fronteiras entre centro e periferia, e que prevalece o critério artístico no meio operacional, mas na prática, o sistema reforça a representação de estereótipos da periferia.

Palavras – Chave: Arte Contemporânea. Globalização. Identidades. Diferenças.

Introdução

No século XX, após a 2ª. Guerra Mundial e independência de colônias, o mundo começou a rearticular suas fronteiras. Territórios se desenvolviam e se instituíam sob influência de novas ideologias. Novos atores sociais e novos estados surgiam. A conformação desses novos estados-nação se deparou com as reivindicações de minorias, grupos historicamente desprestigiados nesses locais, mas que desejavam integrar-se positivamente nessa ordem social que se construía. Os grupos exigiam, entre outras coisas, a alteração dos modos de organização daquelas sociedades, para que passassem a ocupar também espaços privilegiados.(HALL, 2005). Esses conflitos culminaram com um processo de profundas

³⁹ Doutoranda em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), professora do Instituto Federal Baiano (IF Baiano). Possui graduação em Artes Plásticas pela UFBA (2002), Mestrado em Ciências da Educação pela Université Lyon 2 (França, 2004) e Mestrado no Programa Multidisciplinar de Cultura e Sociedade pela UFBA (2009)

transformações na humanidade. Destacamos aqui o aparecimento, nos anos 1960/70, de movimentos sociais baseados em questões identitárias. Ativistas feministas, ambientalistas, indígenas, negros, homossexuais, entre outros, promoveram uma grande reviravolta em todas as dimensões da vida social.

Todas as instâncias passaram a ser provocadas na direção de mudanças, afetando as subjetividades, reinventando novos sujeitos. Considerando que o universo da cultura é um território em que se refletem disputas e conflitos da diversidade de modos de vida (CUCHE, 2001), diante desse contexto, ele emergia como poderoso espaço de posicionamento político. A reconfiguração dos paradigmas do mundo contemporâneo também tocaram o mundo da Arte. O questionamento às instituições – inclusive a da arte, estava na ordem do dia. Esse período gestou o que conhecemos como arte contemporânea.

Manifestações artísticas criadas nesse clima de contestação deixaram como legado principal a ruptura dos modelos de representação e alterações do próprio conceito de Arte. A abertura de diálogos interdisciplinares, o afrouxamento de categorias disciplinares e a ebulição de opiniões políticas ampliaram as possibilidades das formas artísticas, seja na forma ou no conteúdo. Pintura e escultura deixaram de ser as principais categorias. Críticos e historiadores começaram a basear seu trabalho em recortes de matérias jornalísticas das mostras de arte que eclodiam a todo instante (ARCHER, 2008). Desde então, tentamos um reajuste à ideia de sociedade de múltiplas declarações identitárias e afiliações políticas, sociais, religiosas e étnicas.

Mas, com o passar do tempo, o valor econômico e todo o arcabouço filosófico do capitalismo conseguiram ocupar lugar de grande importância na relação da Arte com o público. A recente institucionalização da Arte demonstra que a lógica do capitalismo penetrou eficazmente nesse ramo que, mesmo ao tratar de questões políticas identitárias, garante-se em posição privilegiada. Até mesmo o mercado internacional de Arte tem se reconfigurado para abarcar referências identitárias e localizadas.

As identidades periféricas estão cada vez mais lucrativas para o mercado artístico global. Entretanto, no afã de se representar as diferenças, corre-se o risco de cristalizar novos estereótipos, de se reforçar ou reconstruir hierarquias estéticas. Interessa-nos nesse trabalho propor uma pequena reflexão sobre as implicações dessas marcas identitárias locais nas cartografias artísticas contemporâneas, cada vez mais globalizadas.

O sistema de Arte Contemporânea

Os artistas tem sido os primeiros a registrar as mudanças sociais e políticas, pois relacionam sua obra à sociedade. A maioria dos seus trabalhos, transparece e permeia a preocupação da relação com público, afirmando a comunicação como elemento indispensável à produção cultural e identitária. Milton Santos (2004), geógrafo, nos explica que a possibilidade da interpretação multidisciplinar do mundo contemporâneo exige que cada evolução técnica traga um novo período histórico. O sistema técnico que representa nossa época é o da informação, que permite a comunicação entre as várias técnicas existentes e a aceleração do processo histórico através do uso diferenciado do tempo em função da simultaneidade de ações e convergência dos momentos. A produção artística contemporânea, portanto, enquadra-se perfeitamente nessa ótica. Ainda que o século XX tenha tido muitas expressões em arte contrárias à forma como o desenvolvimento industrial e tecnológico interferia nos modelos de sociedade, o valor econômico e todo o arcabouço filosófico do capitalismo conseguiram ocupar lugar de grande importância na relação da Arte Contemporânea com o público.

A atuação recente de muitos artistas demonstrou ter como principal objetivo a integração ao circuito oficial das artes criticado nos anos 60 e 70. Integrar-se ao contexto artístico hoje significa fortalecer uma imagem de produto lucrativo no mercado, bem longe do espírito contestador do passado (TEJO, 2005). A ambiência de contestação ao sistema da arte e ruptura com o modelo capitalista foi substituída nas últimas gerações por uma busca incessante pela institucionalização da arte. As instituições culturais, por sua vez, também passam por mudanças, para adequar seu formato em função do fenômeno da globalização que atinge a sociedade de consumo e redefine papéis de consumidor e produtor de cultura.

É interessante notar que o globalitarismo, sistema no qual nós, brasileiros(as), estamos inseridos na posição inferior de base de sustentação, tem como algumas de suas características o condicionamento para a uniformidade dos gostos e comportamentos em função do consumo de produtos em paralelo ao estímulo das afirmações identitárias locais (SANTOS, 2004). Tal dinâmica tem alterado inclusive articulações consolidadas internacionalmente como o sistema das artes, um

“conjunto de indivíduos e instituições que produzem, difundem e consomem objetos e eventos por eles mesmos definidos como artísticos e determinam os critérios da Arte para a toda uma sociedade em determinada época” (BULHÕES, 2008, p.128).

A circulação das obras de arte na sociedade depende de uma tríade formada pela

produção, distribuição e consumo. Os produtores são os fornecedores da matéria-prima, industriais, educadores, intelectuais e artistas, entre outros, que podem também ser chamados de consumidores. A mesma denominação pode servir ainda àqueles responsáveis pela distribuição (comerciantes, negociantes, *marchands...*). É o sujeito intermediário entre o produtor e o consumidor da arte quem estimula a procura pelo produto, escolhe os públicos propícios, dirige o escoamento da “mercadoria”.

O circuito de arte que temos hoje tem se desenhado desde fins do século XIX, quando a Academia de Belas Artes de Paris perdeu sua hegemonia na formação de opinião do público fruidor e comprador. No seu lugar se criou um mercado independente, fundamentado na relação do *marchand*-crítico. Mas não podemos esquecer que críticos de arte teorizam a arte seguindo suas crenças e pertencimentos ideológicos. (CAUQUELIN, 2005). O sistema das artes institucionaliza o profissional da Arte, dando-lhe uma espécie de atestação social da condição de artista. Esse estatuto é constituído de valores atribuídos aos elementos do meio social (incluindo-se classe e raça) e ao seu percurso de formação.

Arte

A Arte se vincula com a formação das identidades, pois é a área do conhecimento voltada para a sensibilidade. Constitui-se das subjetividades do indivíduo, que podem ser manipuladas em função de concepções políticas e econômicas. A colonização materializou essa última proposição, instituindo do um processo histórico baseado na subalternização de sujeitos para manutenção da dependência em todos os níveis.

É preciso lembrar, porém, que tal projeto colonial estava inscrito em um novo padrão de poder. Focado na *raça* para a divisão social do trabalho, esse modelo de pensamento passou a ser a base da organização dessas sociedades (QUIJANO, 2007). Os indivíduos não-brancos ou não-europeus deveriam se submeter a uma ordem mundial que lhes atribuiu um papel inferior e subalterno. Muitos sujeitos foram escravizados, excluídos de sua condição humana. A escravidão então era justificada através de uma fina teia de instrumentos que condicionavam as mentalidades a acreditar na superioridade de um grupo humano sobre o outro por causa da cor da pele. O papel da arte nesse cenário era legitimar representações simbólicas dessas ideias, através de instituições criadas com autoridade social para este fim. O uso de imagens que associavam alguns povos ao grotesco, ao retardo, ao monstruoso, enfim, a aspectos negativos, foram utilizados para manter as desigualdades entre os grupos humanos.

As instituições que se ocupavam e se ocupam de conferir o *status* de “Arte”, a esta ou

aquela manifestação, ainda reproduzem o mesmo padrão de poder. A produção estética é tratada como se houvesse uma evolução artística. Nesse raciocínio, o apogeu do desenvolvimento seria a arte ocidental branca, eurrreferenciada. Daí, compreendemos porque os grupos que dominam o circuito das Artes consideram “primitivas”, ingênuas ou quase infantis a cultura material de populações como as negras e indígenas (base de sustentação econômica dos empreendimentos coloniais).

No entanto, mesmo com a desmistificação de conceitos raciológicos, usados no passado para justificar o domínio de um povo sobre outro, até hoje percebemos que esse imaginário se repete. A ordem hierárquica fundamentada no critério racial estende-se em todos os níveis de sociedades que sofreram colonização. As orientações estéticas também são o palco onde se desvelam os conflitos sociais. Hierarquias no campo simbólico ajudaram a incutir auto - imagens negativas em populações, fragilizando-as.

A arte e o *Outro*

A geopolítica do sistema da arte está em questão desde que o tema identidade se tornou bastante frequente entre os seus profissionais. Ou seja, desde os anos 1970, quando um clima de deslocamentos das referências intelectuais, políticas e estéticas, instaurou-se no mundo com uma incrível densidade. Essas manifestações propiciaram novas posturas e abordagens das diferenças. As questões de gênero e raça, por exemplo, foram algumas delas.

Alavancado prioritariamente por teóricas negras e chicanas, há mais de sessenta anos, as ativistas feministas posicionaram-se criticamente quanto a ausência de mulheres no circuito da arte. As questões etnicorraciais também se colocaram politicamente e desde então, o circuito da arte tem se transformado. Os artistas da periferia começaram a ganhar mais espaço e visibilidade. Motivada por essas mudanças do mercado, a experiência sensível diaspórica negra também aprendeu a se beneficiar nessa nova conjuntura.

As subjetividades imprimem e expressam os elementos constituintes do discurso de identidade e de pertença do sujeito, revelando as disputas em torno do poder. Portanto, arte relaciona-se fundamentalmente com os processos identitários. Mas a identidade depende de um “outro”. Ela é também um processo de escolhas políticas e, por isso, é preciso saber o lugar de fala do emissor (HALL, 2005).

No caso do sistema internacional da Arte, é emblemática essa relação de poder através da relação centro-periferia. Nele, a identidade torna-se um atributo do “centro”, isto é, de quem tem mais poder nas relações. Enquanto isso, a alteridade, relaciona-se à periferia. O “centro” é representado na Arte como o a identidade ocidental, isto é, a subjetividade branca,

heterossexual, cristã e capitalista que conduziu os processos de colonização e de dominação econômica atuais (ESCOBAR, 2008).

Nessa hierarquia estética, a arte da periferia antes era relegada a exposições e mostras de cunho etnográfico e histórico. Rótulos como arte primitiva ou *naif* foram alguns dos termos mais comuns para apresentar a expressão artística do outro de modo subalternizado. Certas exposições de grande importância apresentavam os colecionadores das obras de arte, ao invés de falar sobre seus verdadeiros autores. Mas ainda hoje, as subjetividades de sujeitos periféricos em relação ao poder econômico no meio artístico têm servido para ratificar a ideia de exotismo, de distância evolutiva. Muitos eventos artísticos são organizados, porém na prática, mantém a estrutura de controle nas mãos de poucos e quase sempre externos às realidades locais das periferias. É como se a alteridade fosse incapaz de criar na contemporaneidade. Mesmo entre os negros, as referências positivas são dadas por determinados grupos humanos que se apresentam como “centro” na geopolítica da Arte, como os norte-americanos.

O projeto de construção de uma imagem de mundo não tem sido uma prerrogativa apenas do campo da Arte, mas é principalmente através dela que o homem expressa sua vivência e valores. Nesse território, é possível visualizar reflexos da herança colonial como os processos intelectuais de dependência ou mesmo elaboradas formas de libertação. Articulando imaginários e representações, subordinados a uma hierarquia global, o poder materializa, desse modo, sua dimensão estética. Para Gómez (2011, p. 33),

Esa dimensión estética del poder no se reduce al arte, sino que también se constituye en una dimensión estética de la episteme moderna, que muchas veces ha sido concebida metafóricamente como un modo de ver; es decir, que las determinaciones del conocimiento científico, analítico —que se precia de su claridad y distinción, como la forma más adecuada de representación del mundo— también han dependido de las concepciones del arte, como un modo de representación secundaria frente a las representaciones objetivas de la ciencia.

Gómez (2011), conclui que, sem a colonialidade estética, talvez não fosse possível outras colonialidades, uma vez que o projeto colonial também abarca o projeto de construção de uma imagem de mundo. Entretanto, enquanto nas ciências desmistifica-se a neutralidade e a geopolítica do conhecimento, nas artes faz-se um caminho inverso. Assim como, para justificar a dominação de um povo sobre outro, criou-se noção de civilização em contraposição à barbárie justificando-se o genocídio de populações inteiras, também se criou divisões semelhantes ou equivalentes para Arte. A arte ficou relegada ao campo da

“alta cultura” e no pólo oposto ficou o artesanato ou artes populares e primitivas que são relegadas às populações de baixo prestígio social e econômico. Essa divisão social também seguiu o padrão de poder fundamentado na raça.

Nas Ciências, percebemos atualmente as críticas e inquietações quanto à pretensão de universalidade, neutralidade, há certa resistência à unilateralidade e aos discursos homogeneizantes pressionando as instituições correlatas para transformações profundas no jeito de lidar com as diversidades (GROSFOGUEL, 2008). A Arte, contudo, é ratificada enquanto invenção ocidental e busca-se enquadrar nas suas instituições repartições novas com novos conteúdos em antigo formato. As instituições sociais que autorizam ou não um sujeito a ser “artista” usam cânones ocidentais (brancos, euroamericanos) para o julgamento de culturas materiais outras.

Arte e narrativas globais

A globalização tem alterado os modos de vida e de relacionamento. A compressão espaço-tempo e ânsia por novidades e pelo consumo também influenciaram as expressões artísticas atuais. Anjos (2005) acrescenta que a ampliação de uma produção simbólica nos centros hegemônicos de legitimação é o resultado dos processos de globalização, pois estes estimulam a auto-afirmação de culturas locais.

Desde os anos 1980, muitos textos e exposições tem sido realizados nesses centros. E boa parte desses eventos tem tido o objetivo de tornar inteligível a complexa rede de criação da arte contemporânea em contextos multiculturais. Contudo, eles não tem tido uma alternativa coerente para o enfrentamento dos olhares homogeneizadores.(ANJOS, 2005). Esses olhares transformam pluralidades locais em discurso de identidade única. Ao mesmo tempo, afirmam não ser mais possível ver a arte desses territórios como imitações das criações dos grandes centros, ou isoladas.

Há um confronto atual entre aqueles que definem e controlam, por exemplo, as plataformas expositivas, tensionado o aparecimento de discursos locais, pois há uma:

...progressiva mudança do lugar de enunciação dos discursos críticos e curatoriais sobre o que restava antes à margem do sistema de artes “internacional”: em vez de firmados a partir apenas da Europa e dos Estados Unidos, tais discursos tem sua origem gradualmente deslocada para outros territórios, fazendo caber, naquele sistema, formulações feitas de uma perspectiva efetivamente descentrada. Embora essas alterações não signifiquem a subversão das hierarquias em que se assenta aquele sistema, como tampouco a conciliação dos muitos interesses divergentes envolvidos... (ANJOS, 2005, p. 33)

A crítica a visão reducionista e uniformizadora das criações locais tem sido bastante elaborada nas últimas décadas. Reflexões apontam que termos utilizados para designar essas produções simbólicas como arte latino-americana, arte africana, arte asiática, entre outros, são insuficientes para traduzir a diversidade existente nos respectivos territórios.

O multiculturalismo é uma dessas contribuições teóricas muito difundidas no meio artístico, especialmente pelos estadunidenses no trato da diversidade etnicorracial. Ela versa sobre as políticas de afirmação identitária através de processos ou estratégias de administração da diversidade cultural (CANCLINI, 2004). Visa o reagrupamento social a partir de grupos identitários numa sociedade “mosaico”. O discurso multiculturalista dissemina-se pelo sistema internacional da arte contemporânea, por

...dentro del tejido económico, simbólico y transcultural urdido por las nuevas bienales internacionales, la red translocal de galerías, la nueva geografía de las instituciones culturales, los museos, las fundaciones y los patronatos, así como por los procesos de internacionalización del arte contemporáneo acontecidos a partir de la década de los 80s. (RODRIGUEZ, 2012, p.38).

O termo enquanto plataforma política é amplamente difundido. A multiculturalidade na arte é personificada através da presença de diversos artistas da periferia mundial no restrito circuito artístico. Entretanto há muitas críticas ao processo de implementação de uma prática multicultural no sistema internacional. Analisando o caso da arte brasileira no exterior, a pesquisadora Ana Fialho (2013) acrescenta que, no meio artístico é comum a retórica de que não há fronteiras entre centro e periferia, e que prevalece o critério artístico no meio operacional. Ela conclui que esse pensamento, na prática, apenas reforça a representação de estereótipos da periferia.

Fronteiras

Segundo Bulhões (2008), uma exposição cumpre a missão de divulgar os discursos autorizados pelo sistema das artes, pois ela produz falas institucionalizadas sobre as obras, sobre si e tudo o que concebe enquanto Arte. Expor em uma grande mostra valoriza a obra e seu significado, bem como dinamiza financeiramente a articulação de agentes profissionais em torno desse produto. Curadores, patrocinadores, artistas, críticos, entre outros envolvidos, associam-se em uma delicada e complexa rede de afirmação das “qualidades” do produto. Quando uma obra de arte compõe o acervo de um desses eventos, especialmente daqueles de abrangência internacional, seu preço no mercado também aumenta. Para Bulhões (2008, p.133),

A presença em coleções de museus ou em grandes mostras organizadas por curadores reconhecidos no sistema das artes integra obra dos artistas ao circuito globalizado. A partir dessas participações, elas são vistas, comentadas e documentadas (...). Nenhuma valoração nos dias atuais pode fugir a esse processo sem correr o risco de quedas abruptas. Assim, qualquer colecionador ou marchand que procura lançar novos nomes no mercado, sempre busca colocá-los em coleções de museus, ou fazê-los participarem de exposições em instituições de credibilidade dentro do sistema.

Em 1984, a exposição *Primitivism in the Twentieth century*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque é considerada a primeira grande exposição contemporânea que tenta diminuir a distância entre artistas do centro e os da margem. Houve muita crítica ao evento porque descontextualizava objetos de suas culturas, entre outras que atestavam o etnocentrismo dos organizadores. Em 1989, a Exposição *Magiciens de La Terre*, ocorrida em Paris, reuniu dezenas de artistas e artesãos não ocidentais. Ela foi também um dos principais marcos da construção da imagem que se tem atualmente sobre a arte contemporânea africana (SANSI (2005); DIAS (2006); KONATÉ (2003).

Mesmo com toda a crítica, a partir desses eventos, muitos artistas de origem não ocidental passaram a compor grandes eventos de vulto internacional (TEJO, 2005; RUPP, 2007). Nas últimas duas décadas, o Outro tem sido tema muito recorrente no circuito da arte. Museus, galerias e feiras internacionais interessam-se mais pelo diferente e tem organizado uma sucessão de eventos que mobilizam o circuito da arte a partir da presença dos periféricos, que agora são a matéria prima de toda mostra internacional (RODRIGUEZ, 2012).

Mas muitas vozes discordam da existência uma relação equânime entre centro e periferia da arte, preferindo olhar com ressalvas e cuidados essa política de afirmação de culturas marginalizadas no meio da arte. Sobre isso, o teórico Joaquín Barriendos Rodriguez (2013) nos alerta:

El carácter abrasivo de las políticas de absorción de la alteridad que rodean en la actualidad el escenario global del arte contemporáneo puede, por lo tanto, agudizar los mecanismos de colonización simbólica de los imaginarios culturales bajo la retórica de la integración poscolonial y el universalismo geoidentitario. En este sentido, tanto los discursos de la transparencia y la traducibilidad estéticas como el de la narración incluyente de las diversas culturas visuales han de observarse bajo la lente de las políticas transculturales de representación y de las políticas intersubjetivas del reconocimiento estético. (RODRIGUEZ, 2013)

Certos estudiosos denunciam a distância entre a teoria de uma relação igualitária e a prática profissional da arte, como a brasileira Ana Fialho (2005). Para ela, há dois tipos de

discursos politicamente corretos no meio artístico: o da assimilação/homogeneização e o da diferença. O primeiro, recorrente entre os brasileiros, diz que a estética está acima dos territórios e culturas, e que os valores artísticos são atemporais e universais. No segundo, há uma afirmação das diversidades, pendendo ao elogio à mestiçagem e multiculturalidades; é, por vezes, próximo do exotismo. No discurso da diferença, o artista da periferia encontra “um lugar no mundo da arte contemporânea sob a condição de demonstrar, explicitamente, sua não-afiliação ao modelo ocidental. Ou seja, deve se comportar como “bom selvagem”. (FIALHO, 2005, p.692).

A maioria das exposições internacionais em que os periféricos participam sob um discurso de auto afirmação, acabam por legitimar as hierarquias, pois são organizadas por olhares externos. A relação no sistema internacional da arte é desigual. No caso da arte brasileira, inexpressiva mundialmente, Fialho (2005) denuncia:

A fim de participar da cena internacional, os agentes brasileiros estão, em geral, sempre prontos para fazer concessões excessivas: aceitar e/ou participar na promoção de estereótipos da cultura brasileira; pagar caro, muitas vezes com dinheiro público, o ‘aluguel’ de espaços de legitimação; aprender a sua própria história com os agentes internacionais mal informados; abrir a cena nacional para agentes internacionais oportunistas, etc. (FIALHO, 2005, p. 706)

O artista senegalês Iba Ndiaye (2003), reclama da falta de estímulo à verdadeira troca de ideias sobre arte africana. Para ele, o protagonismo dos críticos estrangeiros e dos demais profissionais que os seguem nesses espaços institucionais da arte apenas reforçam a ideia de que a África não possui capacidade intelectual, nem mesmo para falar sobre suas próprias subjetividades.

S'il en est ainsi, c'est parce qu'une idée forte continue de persister: l'acte critique est affaire de grands penseurs, et, puisque l'Afrique est connue comme le continent qui n'a rien inventé, elle ne peut donc pas produire de critiques d'art. De là, cette sorte de précipitation de n'importe quel illuminé pour donner à l'Afrique cette critique qu'elle ne peut pas se donner. (NDIAYE, 2003, p.2)

O autor, numa crítica sobre o sistema das artes, considera que a crítica da arte africana deverá ser revista, pois tem sido fácil se autodeclarar crítico e exigir que suas opiniões sejam repetidos como dogmas no meio artístico. Ndiaye questiona, inclusive, o processo de seleção das obras para eventos como a Bienal de Dacar, realizado por uma maioria estrangeira que ditava o formato da arte africana a ser selecionada.

A fixidez das imagens de culturas reforça novos estereótipos, mas eles são responsáveis hoje por uma incrível rentabilidade do mercado de consumo de arte

(RODRIGUEZ, 2009). As expressões artísticas de negros/as de países como Cuba, Colômbia, Brasil e Estados Unidos, entre outros, são cada vez mais incorporadas ao sistema ávido por consumir novidades. Novas marcas e novos produtos são lançados nesse rentável mercado: arte afro-cubana, arte subsaariana, arte asiática, arte afro-americana, arte afro-brasileira... Mas, paradoxalmente, temos aí um outro problema: a autoridade dos negros estadunidenses na emissão de uma identidade de resistência negra única.

Nos últimos vinte anos, os processos da estética da diáspora negra nas artes visuais ganharam mais aceitação. Porém, mesmo entre países de língua inglesa, criou-se hierarquias no discurso da negritude. A fala emitida pelos negros/as estadunidenses tem a autoridade de designar os parâmetros da identidade negra na Arte. Wainwright (2009) aponta que entre os britânicos, o tema raça tem sido reificado nas galerias e grandes mostras. Porém, o conceito de negritude é subordinado ao modelo de resistência estética estadunidense. Esse padrão instituiu-se por seus contextos históricos de lutas, a exemplo do movimento pelos direitos civis. A atuação dos Estados Unidos no circuito internacional de artes, notadamente através da forte presença no mercado e na produção de conhecimento sobre as artes negras afroamericanas é o que lhe conferiu tamanha autoridade.

Os Estados Unidos se tornaram referência para a cultura visual da diáspora africana, instituindo uma geopolítica da arte colonizada, baseada em centros e periferias. Seguindo essa lógica, haveria uma economia visual da negritude. O modelo de consciência diaspórica negra é emanado e difundido internacionalmente a partir de um único lugar: os Estados Unidos. Esse país encontra-se no topo de uma ordem estética, política e econômica que o coloca como a “nova vanguarda” dos subalternizados. Logo, os artistas negros de outros lugares encontram na referência das representações dos negros/as estadunidenses o melhor caminho para a aceitação de suas “negritudes” (WAINWRIGHT, 2009).

A apresentação da diversidade a partir do Outro e a negação paralela de uma diversidade de si é são paradoxos do discurso multicultural que ecoa no meio da arte contemporânea. Tal fenômeno esvazia e desautoriza a reivindicação política, pois leva a cristalização de uma noção falsa de representação do todo de modo igualitário e justo, onde não caberia mais questionamentos.

Considerações Finais

Na globalização, a indução ao consumo é estimulada por discursos verbais e não-verbais, oriundos de territórios locais e globais. Localmente, percebe-se a profusão de vozes

que reclamam modos de vida próprios, reforçando o caráter política e diverso das identidades. Em outra escala, há uma pressão para a homogeneização de gostos, de modelos de consumo de ideias e produtos. Ambas as dimensões se chocam, dialogando e se articulando, multiplicando as possibilidades de interpretação das realidades hoje.

A arte na contemporaneidade é alicerçada na comunicação, nas trocas constantes e na fluidez das suas fronteiras. O sistema de circulação da obra artística se encarrega de propor e divulgar discursos que validam suas proposições. No entanto, por ser uma área que tem por objeto as sensibilidades e a percepção de mundo, a arte persegue a manutenção de uma aura isenta de interesses mercadológicos. Porém, ela é essencialmente influenciada pelos interesses econômicos, que articulam uma delicada rede no seu entorno. Tal rede se caracteriza pela atuação de poderosas instituições como museus, galerias, academia, etc. na formação de um discurso peculiar. O mercado vai transformando tudo em estética para ampliar sua atuação. Na arte contemporânea, o capitalismo visa conservar um certo “glamour” gerado pela aura de distanciamento entre as questões mercadológicas e criação artística. Personificando esse ideário na imagem romantizada do artista, o circuito da arte garante sua rentabilidade e trivialidade da cultura do espetáculo. Para proteger-se de críticas, o trabalho desse sistema tem se baseado em falas politicamente corretas, que atestam uma ordem justa e igualitária no meio operacional artístico. Mas não é isso que tem ocorrido.

Embora exista uma profusão de eventos internacionais que se proponham a aproximar a produção artística do centro e da periferia num mesmo patamar, conflitos eclodem a todo momento. A tensão entre esses polos da arte contemporânea demonstra que as hierarquias estéticas ainda persistem no sistema.

Nas cartografias artísticas contemporâneas, os artistas periféricos ainda são mostrados através de um discurso identitário unificador e homogeneizador, tal qual as imagens construídas durante a colonização. O *outro* ainda é o exótico e suas identidades são reduzidas a uma única referência, o que não abarca a sua condição de pluralidade. Esses sujeitos começam a tensionar o sistema da arte para uma autonomia criativa e representação espacial condizente com suas peculiaridades identitárias. No entanto, o capitalismo captura a fala desses sujeitos, a reorganiza sob uma pseudoprática de igualdade no campo profissional, esvaziando o sentido de toda a reivindicação política. A comercialização de marcas identitárias locais não garantem o fim de hierarquias estéticas formadas no projeto colonial. Dessa forma, os mercados dos grandes centros ainda exercem grande poder sobre as narrativas visuais globais.

Referências bibliográficas

ANJOS, Moacir dos. Local/Global: *Arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008

BULHÕES, Maria Amélia. As instituições museológicas e a constituição de valores no circuito mundializado da arte. In: BERTOLI, Mariza & STIGGER, Veronica (orgs.) *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p.125-133

CANCLÍNI, Nestor. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004

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

CUCHE, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Ed. La Découverte; Col.Repères; Paris, 2001

DIAS, Inês de Almeida e Costa. *Dias, Por aqui*: Projeto para uma exposição. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais / Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2006.

ESCOBAR, Ticio. Zonas transitórias: La resistencia del arte en los tiempos globales. In: BERTOLI, Mariza & STIGGER, Veronica (orgs.) *Arte, crítica e Mundialização*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p.57-73

FIALHO, Ana Letícia. As Exposições internacionais de Arte Brasileira: Discursos, práticas e interesses em Jogo. In: *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2005

FIALHO, Ana Letícia. Mercado de artes: global e desigual. Disponível em : <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl> Acesso em 05 mai.2012.

GOMÈZ, Pedro Pablo. La paradoja del fin del colonialismo y la permanência de la colonidad. *Calle 14 - Revista de Investigacion en el campo del Arte*, São Paulo, n.4, 2010. Disponível em: http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=13756&clave_busqueda=245251. Acesso em: 03 jul. 2011.

GROSGOUEL, Ramon. Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v.59, n.2, 2007. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000200015&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 03 jul. 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós- modernidade*. DP& A editora, 2005

KONATÉ, Yacouba. Art africain contemporain: Espaces de jeux de minorites. *AICA Press*: Dakar – Art, Minorites, Majorites, juillet 2003. Disponível em: < <http://www.aica-int.org/IMG/pdf/16.konatefr.pdf>>. Acesso em 13 abr. 2013

MEYRIC-HUGUES, Henry. A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização. In: BERTOLI, Mariza & STIGGER, Veronica (orgs.) *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p.19 - 43

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

NDIAYE, Iba Djadji. Qui peut critiquer l'Art Africain Contemporain? *AICA Press*: Dakar – Art, Minorites, Majorites, juillet 2003 Disponível em: < <http://www.aica-int.org/IMG/pdf/02.ndiayefr.pdf>>. Acesso em 01 mar. 2013

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. Disponível em < <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>>. Acesso em: 20 ago. 2007.

RODRÍGUEZ, Joaquín Barriandos. Desplazamientos (trans)culturales: Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo. *Inter: Art Actuel*, Quebec, n. 102, 2009, p. 38-45. Disponível em: <http://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1112175/45465ac.html?vue=resume>. Acesso em: 03 mai. 2012.

RODRÍGUEZ, Joaquín Barriandos. El sistema internacional del arte contemporáneo: Universalismo, colonialidad y transculturalidad. Disponível em < http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Joaquin-Barriandos_el-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo.pdf > .Acesso em 03 jul. 2013.

RODRIGUEZ, Joaquin Barriandos. La colonialidade del ver: Hacia um nuevo visual interepistémico. In: *Nómadas*, 2011, Issue 35, pp.13-30

RUPP, Betina. *Curadorias na Arte Contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Carlos, 2007.

SANSI, Roger. Miragens e vitrinas: os paradoxos da arte africana contemporânea. *Revista Afro-Ásia*, 33 (2005), 327-331. Disponível em: < http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia33_pp327_331_Roger.pdf >. Acesso em 13 abr. 2013 TEJO, Cristiana Santiago. *Made in Pernambuco: Arte Contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*. Dissertação de Mestrado em Comunicação / Universidade Federal de Pernambuco: Recife (PE), 2005)

TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale tudo na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009

WAINWRIGHT, Leon. New Provincialisms: Curating Art of the African Diaspora. *Radical History Review*, New York, n.103, 2009, p. 203-213