

A ILUSÓRIA ABOLIÇÃO DAS FRONTEIRAS NO MUNDO DA ARTE CONTEMPORÂNEA INTERNACIONAL.

O Lugar dos diferentes países na era da globalização e da mestiçagem

Alain Quemin

CNRS, departamento de sociologia da Université Paris-Est, Institut Universitaire de France.

RESUMO

Embora os trabalhos sobre a globalização tenham se multiplicado a partir dos anos de 1990, as pesquisas empíricas sobre esse tema, em sociologia, continuam bem pouco numerosas. A partir do caso das artes plásticas contemporâneas, revela-se como os discursos tão correntes no mundo da arte, sobre a globalização, a mestiçagem e a abolição das fronteiras, assinalam uma grande medida de ilusão. Explicitando as posições ocupadas pelos diferentes países no domínio artístico, aparece uma hierarquia muito marcada, que revela que, do outro lado do desenvolvimento das trocas internacionais, subsiste em particular um centro com contornos bem definidos composto por alguns países ocidentais, entre os quais os Estados Unidos e a Alemanha, que ocupam as melhores posições, e uma vasta periferia, composta por todos os países que não pertencem àquele primeiro grupo. O exemplo analisado empiricamente neste artigo permitirá reconsiderar as pesquisas – essencialmente abstratas, em sua na maior parte – realizadas até hoje sobre a globalização cultural.

Palavras-chave: globalização – internacionalização – arte – instituições – mercado da arte

Desde o final dos anos 1960, o comércio internacional de arte se inscreve amplamente em um mercado mundial, sendo que, a partir de então, as trocas internacionais constituem o coração do mercado (Moulin, 2000). As principais instituições do mundo da arte contemporânea¹, museus e centros de arte, estão inseridas em uma vasta rede internacional.

Os diferentes agentes desse mercado declaram com freqüência que podem ser desconsideradas as fronteiras geográficas e as nacionalidades, entre as quais as referentes aos artistas. Uma tal representação, constantemente sustentada no mundo da arte contemporânea, que aparece quase como essencialmente internacional – visto que a validação pelo espaço, pela distância geográfica, substituiu a validação pelo tempo, que caracteriza a arte antiga – é ainda mais reforçada pelo contexto atual.

A globalização e a mestiçagem cultural, a reconsideração das fronteiras e das hierarquias tradicionais entre formas de expressão artística são o “ar do tempo” e ultrapassam os limites da arte contemporânea.

Essa tendência, que na atualidade é particularmente forte nos Estados Unidos, engloba também os outros países. O tema da Documenta 11, que ocorreu em Kassel, em 2002, dizia respeito às culturas do mundo, às zonas periféricas e ao lugar do artista no mundo atual.

No entanto, se os diferentes agentes do mundo da arte contemporânea internacional estão convencidos da realidade da efervescência criativa em escala planetária e das trocas a ela associadas, se eles estão prontos para defender com fervor o mais profundo relativismo cultural, afirmando que nenhum país poderia pretender ser, em arte, mais importante do que um outro – pois, nesse domínio, tudo seria questão de talento e de personalidade individual –, eles reconhecem com freqüência, de forma paradoxal, mas sem pestanejar, a existência de uma hierarquia entre os países. Com efeito, quando os agentes são questionados e se dissipam os primeiros escrúpulos ligados à existência de países líderes (Quemin, 2001) e de países cujo papel é secundário ou mesmo marginal, todos mais ou menos se unem para estabelecer uma mesma classificação, colocando na primeira posição os Estados Unidos, seguidos da Alemanha e, depois, de outros países como a Suíça, a Grã-Bretanha, ou mesmo a França e a Itália. Ainda que implícita, essa classificação é conhecida por todos: fazer parte do mundo da arte contemporânea (Becker,

1988) supõe conhecer fatos tão fundamentais quanto o peso dos respectivos agentes, cujos países fazem parte desse mesmo mundo. De nossa parte, procuramos construir um conjunto de indicadores revelando que, para além de um primeiro discurso, existe realmente uma tal classificação – tanto em termos de mercado quanto de instituições – entre os diferentes países que participam do mundo da arte contemporânea. Por outro lado, nossa pesquisa permitiu verificar se essa classificação – que procuramos identificar de modo tão objetivo quanto possível – corresponde àquela que é conhecida por todos os agentes do mundo da arte contemporânea.

I / A participação dos países estrangeiros nas grandes coleções públicas francesas:

A fim de estimar o peso dos diferentes países em nível internacional, analisamos primeiramente a composição de algumas grandes coleções públicas francesas². Apesar dos discursos sistemáticos dos responsáveis acentuarem que a nacionalidade nunca é levada em conta no momento das aquisições – seriam considerados apenas o talento dos criadores individuais e a qualidade das obras particulares cuja aquisição é cogitada –, a nacionalidade dos artistas representados nas coleções revela fenômenos de concentração extremamente inquietantes. Podemos citar o exemplo das coleções do FNAC (Pesson e Bonnard, 1997; Pesson, 1998) – Fundo Nacional de Arte Contemporânea –, principal coleção de arte contemporânea na França³.

Dos 432 artistas que tiveram pelo menos uma obra comprada pelo FNAC ao longo de 1994, 1995 e 1996, 157 são estrangeiros (36%) – representando 29 diferentes nacionalidades –, enquanto que a participação dos estrangeiros havia atingido 50% entre 1991 e 1993⁴. Convém ressaltar, primeiramente, que o FNAC compra, em maior parte, obras de artistas franceses. Todavia, é grande a parte que cabe aos artistas estrangeiros, visto que ultrapassa um terço dos artistas acima referidos.

Considerando-se a nacionalidade dos diferentes artistas estrangeiros cujas obras foram adquiridas pelo FNAC durante o período de 1991-1996⁵, a classificação é a seguinte:

País	Número de artistas
Estados Unidos	102
Alemanha	45
Itália	31
Grã-Bretanha	29
Suíça	22
Iugoslávia	14
Bélgica	13
Canadá	12
Japão	9
Espanha	9
Israel	9
Países Baixos	8
Áustria	8
Grécia	8
China	6
Irlanda	6
Marrocos	4
Suécia	3
URSS	3
Brasil	3
Argélia	3
Argentina	3
Coréia	3
Cuba	3
Polônia	3
Tchecoslováquia	3
Noruega	2

Hungria	2
Uruguai	2
Chile	2
Dinamarca	1
Portugal	1
República Dominicana	1
Líbano	1
Irã	1
Romênia	1
Vietnã	1
México	1
Austrália	1

Total de artistas cuja nacionalidade é conhecida⁶ : 379

Ainda que, a priori, nenhuma nacionalidade pareça ser excluída das aquisições do FNAC, visto que não menos que 39 delas são representadas⁷, a participação dos diferentes países é extremamente desigual. O peso dos Estados Unidos é esmagador, pois representam 27% dos artistas estrangeiros. Por outro lado, os cinco países mais importantes – Estados Unidos, Alemanha, Itália, Grã-Bretanha e Suíça – concentram 60%⁸ dos artistas estrangeiros comprados pelo FNAC entre 1991 e 1996. Esses cinco países pertencem ao mundo ocidental e figuram entre os mais ricos do mundo. Durante a primeira metade da década de 1990, quando já se presumia o triunfo da globalização e da mestiçagem cultural, os países da Europa Ocidental e da América do Norte concentravam cerca de 80% dos artistas incluídos na principal coleção pública francesa.

Como evoluíram as aquisições do Fundo Nacional de Arte Contemporânea durante os últimos anos? A participação dos estrangeiros representou 50% dos artistas (215 dos 427) cujas obras foram compradas pelo FNAC entre 1997 e 1999⁹. Neste período, as estatísticas por nacionalidade dos artistas são as seguintes:

País	Número de artistas
Estados Unidos	35
Alemanha	22
Grã-Bretanha	22
Itália	18
Suíça	12
Espanha	9
Países Baixos	9
Bélgica	8
Áustria	5
Coréia	5
Japão	4
China	4
Canadá	3
Grécia	3
Rússia	3
Polônia	3
República Tcheca	2
Dinamarca	2
Suécia	2
Irlanda	2
Israel	2
Marrocos	2
Argentina	2
Brasil	1
Cuba	1
África do Sul	1

Benin	1
Egito	1
Hungria	1
México	1
Noruega	
Palestina	
Islândia	
Portugal	
Tailândia	
Turquia	
Iugoslávia	

Total de artistas cuja nacionalidade é conhecida¹⁰: 193

Ao longo da década de 1990, a lista dos países mais representados na coleção do FNAC pouco se alterou. Os cinco países no alto da lista – que inclui 37 nacionalidades estrangeiras – são sempre os mesmos (Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, Itália e Suíça), e equivalem sozinhos a 56% dos artistas comprados pelo FNAC. A concentração das aquisições em algumas nacionalidades é, portanto, forte e regular. Ainda que a participação dos Estados Unidos tenha recuado¹¹, passando de 27% para 18% dos artistas adquiridos, isso não abala a sua primeira colocação. A posição e a participação dos artistas alemães são estáveis, mas a Alemanha perdeu parte de sua vantagem anterior em relação à Grã-Bretanha e à Itália. Sem dúvida, o fato mais notável, de acordo com as estatísticas, é o aumento do potencial da Grã-Bretanha, que sobe três pontos e ganha dois lugares, ultrapassando a Itália e igualando-se à Alemanha. Além disso, ela reduz a distância que a separava até então dos Estados Unidos. A progressão da Grã-Bretanha – tema que retomaremos mais adiante – remete a um fenômeno frequentemente destacado pelos agentes do mundo da arte contemporânea e à penetração dos jovens artistas britânicos (Young British Artists) no cenário internacional das artes durante os anos de 1990 (Quemin, 2002c).

Por sua vez, a Iugoslávia perdeu posições, passando da 6ª para a última colocação – e isso reflete a evolução política e econômica do país. O Canadá também recuou de maneira acentuada.

A Coreia do Sul e a China obtiveram uma leve progressão na classificação (aproximaram-se da 10ª colocação), certamente aproveitando-se do recente interesse pelos artistas contemporâneos do Extremo Oriente. Em compensação, o Japão caiu ligeiramente, não tendo se beneficiado do interesse pelos mencionados países emergentes da Ásia, e se encontra junto com seus dois vizinhos na tabela.

A Espanha, por sua vez, obteve uma leve progressão, que lhe permitiu passar da 10ª para a 6ª colocação. Essas duas posições delimitam uma variação que parece enquadrar seu lugar no mundo internacional da arte contemporânea. Porém, os outros indicadores que formulamos – e que apresentaremos a seguir – traduzem geralmente uma certa fragilidade da Espanha no mundo da arte contemporânea.

Quando consideramos toda a década de 1990, o FNAC comprou as obras de artistas de 46 países, o que poderia ilustrar uma forte tendência do pluralismo cultural e artístico em voga.

O FNAC dá provas de um grande ecletismo se consideramos o critério da nacionalidade dos artistas cujas obras são adquiridas. O mundo ocidental – representado por Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, Itália e Suíça – ocupa uma posição central, mas os cinco continentes estão representados, em geral por uma grande quantidade de países, sem levar em conta clivagens passadas ou presentes de tipo político ou econômico: a Europa Ocidental é apresentada em sua diversidade, bem além dos quatro principais países precedentes, através da Espanha, Portugal, Grécia, Áustria, Países Baixos, Bélgica, Dinamarca, Noruega, Suécia, Irlanda e Islândia. A Europa Oriental está longe de estar ausente, uma vez que é representada pela Polônia, Hungria, Tchecoslováquia – mais tarde, República Tcheca –, Romênia, Iugoslávia, URSS – mais tarde, Rússia. O Oriente Médio e o Oriente Próximo estão igualmente representados por Israel, Palestina, Líbano, Irã e Turquia. A África está presente através de vários países da África do Norte e alguns da África subsaariana: Argélia, Marrocos, Egito, Benin e África do Sul. Além dos Estados Unidos, a América é representada por países das regiões norte, central e sul: Canadá, México, Cuba, República Dominicana, Uruguai, Brasil, Argentina e Chile. A Ásia igualmente figura entre as

aquisições do FNAC: Japão, China, Coréia, Tailândia e Vietnã. Enfim, o quinto continente não é esquecido, visto que a Oceania está representada pela Austrália.

No entanto, além dessa diversidade real, existe uma forte hierarquia, em médio prazo bastante estável, e que deveria parecer ainda mais surpreendente do que a afirmação de que a nacionalidade dos artistas nunca é levada em conta nas decisões de compras.

Apesar da afirmação ou da crença de que apenas o talento dos artistas e a qualidade das obras particulares são levados em conta, o fato de considerar, como fizemos, a nacionalidade dos artistas revela, através das aquisições do Fundo Nacional de Arte Contemporânea, uma hierarquia bem marcada entre os países.

Deve-se pensar que certos países ou alguns povos seriam mais propensos que outros para a criação artística? Aqueles que poderiam estar tentados por explicações de tipo biologista ou – em uma versão mais refinada – de tipo culturalista, decerto não terão como explicar por que os franceses, tão propensos para a arte no século XIX e início do XX, permitiram que os americanos lhes roubassem a cena (Guilbaut, 1998; Cohen-Solal, 2000). É evidente que a classificação que já fizemos aparecer entre os diferentes países é aquela que subentende a ordem das representações dos agentes do mundo da arte. Nossas análises revelam essencialmente representações em curso nesse mundo social.

Em particular, ainda que a parte respectiva dos artistas franceses e estrangeiros comprados pelo FNAC varie fortemente entre os diferentes períodos que consideramos (a parte dos estrangeiros oscilando entre um terço e a metade do total), o mais surpreendente é a estabilidade da classificação por nacionalidade. Um aumento ou uma redução da participação dos artistas estrangeiros não afetam a estrutura das nacionalidades, que é muito mais permanente, apesar das observáveis evoluções pouco significativas. Isto tende a indicar toda a força das representações sociais aludidas acima.

Completamos a análise das aquisições do Fundo Nacional de Arte Contemporânea considerando três Fundos Regionais de Arte Contemporânea – FRAC¹² –, que prontamente nos divulgaram a composição de sua coleção e a nacionalidade dos artistas que produziram as obras adquiridas (trata-se dos FRAC de Borgonha, Bretanha e Picardia). Ainda que essas coleções sejam independentes não apenas umas das outras, mas também do FNAC, e ainda que a nacionalidade

dos artistas não seja jamais explicitamente levada em conta no momento das decisões de compra, uma nítida hierarquia aparece, semelhante entre os três FRAC, e apresenta de acréscimo um forte parentesco com a hierarquia anteriormente notada no FNAC¹³.

II / A hierarquia entre países revelada pelas seleções das instituições:

A análise da nacionalidade de artistas cujas obras estão expostas nos maiores museus e centros de arte contemporânea do mundo permite, igualmente, ressaltar toda a força dos fenômenos de concentração e hierarquização. Por exemplo, no Hamburger Bahnhof, que é o mais importante museu de arte contemporânea de Berlim, os artistas expostos, na ocasião de nossa visita no final do ano 2000, dividiam-se exclusivamente em duas nacionalidades: americana e alemã.

Um outro exemplo: a Tate Modern, que abriu suas portas em maio de 2000, em Londres, e cujos comentadores destacam a forte presença de artistas britânicos em seu acervo, expõe ainda mais artistas americanos, fato raramente notado e comentado, como se isso fosse natural. Os artistas alemães ocupam igualmente uma posição confortável, sobretudo as novas gerações, assim como os artistas franceses; porém, em relação a estes, trata-se essencialmente de obras produzidas no período moderno, não no contemporâneo. As outras nacionalidades, em comparação, são bem pouco representadas.

De forma geral, o que caracteriza as coleções dos grandes museus "internacionais" é precisamente a concentração das obras expostas de alguns artistas e nacionalidades, os mais reconhecidos no mundo da arte contemporânea internacional¹⁴.

Um outro indicador, o "Kunt Kompass" (Moulin, 1992 ; Quemin, 2002a), lista que classifica os artistas segundo seu reconhecimento pelas instituições, baseia-se em grande parte na visibilidade dos artistas no quadro de exposições individuais ou coletivas em lugares de prestígio (assim como na visibilidade conferida por artigos da imprensa especializada).

Desde 1970, essa classificação é publicada todo ano na edição de outubro e de novembro da revista alemã Capital. Pode-se, então, analisar a evolução dos diferentes países representados, para verificar quais são os países líderes por um longo período, como evolui a classificação e quais

são os novos competidores. O Kunst Kompass não é diretamente um indicador do valor econômico das obras; ele constitui mais um indicador da reputação dos artistas contemporâneos vivos. Como destaca Raymonde Moulin em *L'artiste, l'institution et le marché*, o objetivo do fundador do Kunst Kompass, Willi Bongard, era estabelecer uma escala de notoriedade dos artistas tida como equivalente a uma medida objetiva do valor estético (Moulin, 1992). A colocação obtida por um artista na classificação não depende diretamente de sua cotação no mercado da arte contemporânea, mas de uma agregação de avaliações emitidas por experts (Bourdieu, 1984) da arte contemporânea. O grau de reconhecimento é então medido com base nas avaliações dos diretores dos museus mais importantes do mundo (ocidental), dos proprietários das grandes coleções privadas e, também, com apoio das principais publicações e periódicos dedicados à arte contemporânea. As exposições individuais dos artistas são distintas das exposições coletivas, e um certo número de pontos é atribuído a esses diferentes fatores. Ao final desse trabalho de análise, é estabelecida uma lista dos 100 artistas mais reconhecidos.

Raymonde Moulin nota que as ponderações feitas por Bongard, e depois pelos colaboradores que o sucederam¹⁵, são certamente influenciadas pela posição de muito destaque ocupada pelos artistas alemães na lista do Kunst Kompass. Por causa deste, apesar das críticas que podem ser endereçadas ao instrumento que ele representa, a publicação dos resultados estabelecidos por Bongard e seus sucessores nunca deixou de produzir efeitos próprios da *self fulfilling prophecy*. Além disso, embora seja possível criticar a super-representação da Alemanha na construção do indicador e a dos artistas alemães na classificação obtida (assim como o peso importante de alguns países próximos) (Quemin, 2002a), a evolução da posição ocupada por cada país na classificação presta-se menos à discussão, pois ela introduz muito menos enviesamento.

A fim de estudar como evoluiu a posição dos artistas nos diferentes países ao longo dos últimos anos, pareceu-nos útil analisar a evolução recente do Kunst Kompass.

Como havíamos apontado, o Kunst Kompass se apresenta sob a forma de uma lista de laureados. Os 100 artistas mais reconhecidos são classificados em ordem decrescente de notoriedade.

Em 2000, a posição de cada artista naquele ano era seguida de sua classificação em 1999, depois do nome do artista, idade, nacionalidade, principal tipo de arte praticada (pintura, escultura,

vídeo, instalação, arte conceitual, land art...) e total de pontos obtidos. Também aparecem outras indicações referentes à galeria à qual está ligado, ao preço médio de suas obras e à comparação entre esse preço e a notoriedade obtida pelo artista na classificação. Isso permite à revista indicar se o artista em questão é “muito caro”, “caro”, se tem um “preço justo” ou “barato”, com base na comparação entre sua reputação e o valor financeiro cobrado.

Para dar uma idéia dos nomes dos artistas que aparecem no Kunst Kompass, podemos citar primeiramente os dez artistas mais reconhecidos que estão no topo da classificação de 2000. Trata-se, em ordem decrescente, de: Sigmar Polke, Gehrard Richter, Bruce Nauman, Rosemarie Trockel, Pipilotti Rist, Cindy Sherman, Georg Baselitz, Louise Bourgeois, Günther Förg e Christian Boltanski.

Dos cem artistas mais reconhecidos mundialmente em 2000, havia: 33 americanos, 28 alemães, oito britânicos, cinco franceses, quatro italianos, três suíços. Os outros países dividem a pequena parte que resta da lista. Ainda que, no total, 22 países estejam presentes na lista (além dos já citados, aparecem a Áustria, Rússia, Japão, Coreia do Sul, Grécia, África do Sul, Canadá, Irã, México, Islândia, Iugoslávia, Dinamarca, Austrália, Tailândia, Cuba e Países Baixos – mas, surpreendentemente, a Espanha não aparece, sem dúvida por causa do grande peso, no indicador, dos experts alemães, menos sensíveis a uma arte «mediterrânea»), é o pólo ocidental que triunfa mais fortemente.¹⁶

Para comparar as posições ocupadas pelos diferentes países em 2000, agrupamos o número de pontos acumulados por todos os artistas de um mesmo país e calculamos a porcentagem de pontos por país. Isto permite destacar a participação de cada país em termos de artistas representados na classificação:

Estados Unidos	34,2%
Alemanha	29,9%
Grã-Bretanha	7,5%
França	4,3%
Itália	3,6%

Suíça	3,5%
Áustria	2,7%
Rússia	1,6%
Japão	1,5%
Coréia	1,3%
Grécia	1,2%
África do Sul	1%
Canadá	1%

Irã, México, Islândia, Iugoslávia, Dinamarca, Austrália, Tailândia, Cuba e Países Baixos também aparecem na classificação, mas o peso de cada um é inferior a 1%.

A classificação precedente não altera significativamente a posição dos países: é preciso destacar novamente o peso esmagador dos artistas americanos e alemães no cenário da arte contemporânea internacional e, de maneira mais ampla, o peso dos países ocidentais.

Como evoluiu o peso dos diferentes países, através dos resultados do Kunst Kompass publicados nesses últimos anos? Antes de nos lançarmos a uma análise exaustiva da lista durante os anos recentes, podemos primeiramente estudar como evoluiu, ao longo dos 30 anos de existência do Kunst Kompass, a lista dos artistas "stars", aqueles que, em determinada época, figuram entre os dez primeiros da classificação. O que se pode concluir em termos de nacionalidade?

Comparação entre os dez primeiros artistas da lista de 1970 e os da lista de 2000 do Kunst Kompass:

Lista de 1970	Lista de 2000
1-Robert Rauschenberg (EUA)	1-Sigmar Olke (ALE)
2-Victor Vasarely (FRA)	2-Gehrrard Richter (ALE)
3-Lucio Fontana (ITA)	3-Bruce Nauman (EUA)

4-Jasper Johns (EUA)	4-Rosemarie Trockel (ALE)
5-Claes Oldenburg (EUA)	5-Pipilotti Rist (Suíça)
6-Jean Tinguely (Suíça)	6-Cindy Sherman (EUA)
7-Arman (FRA)	7-Georg Baselitz (ALE)
8-Yves Klein (FRA)	8-Louise Bourgeois (EUA)
9-Roy Lichtenstein (EUA)	9-Günther Förg (ALE)
10-Jim Dine (EUA)	10-Christian Boltanski (FRA)

Se, em 1970, os americanos estavam mais presentes no topo do Kunst Kompass – os Estados Unidos contavam com a metade dos artistas mais reconhecidos internacionalmente –, essa posição dominante seria conquistada, trinta anos depois, pela Alemanha. Esta, aliás, obteve uma progressão espetacular, visto que seus artistas não faziam parte do topo da lista de 1970. Outra alteração muito marcante é o grande recuo da França, que contava em 1970 com três artistas entre os dez primeiros da lista e, em 2000, está presente apenas com um artista no topo. Convém salientar que, nas duas listas, os primeiros lugares são ocupados unicamente por países do mundo ocidental, sendo que, entre esses, é bem reduzido o número de países.

É também possível comparar a evolução do número de artistas por país, com base nos resultados de três anos (1979, 1997 e 2000), considerando os 100 artistas que aparecem nas listas, o que permite abranger outros países na classificação. Eis o resultado obtido:

País	1979	1997	2000
Estados Unidos	50	40	33
Alemanha	11	28	28
Grã-Bretanha	12	8	8
França	9	6	5
Itália	4	5	4
Suíça	3	2	3
Bélgica	3	0	0

Países Baixos	2	1	1
Áustria	1	2	3
Japão	1	1	2
Egito	1	1	0
Argentina	1	0	0
Israel	1	0	0
Venezuela	1	0	0
Rússia	0	1	1
Coréia do Sul	0	1	1
Grécia	0	1	1
África do Sul	0	0	1
Canadá	0	1	1
Irã	0	0	1
México	0	0	1
Islândia	0	0	1
Iugoslávia	0	1	1
Dinamarca	0	1	1
Austrália	0	0	1
Tailândia	0	0	1
Cuba	0	0	1

Apesar de os Estados Unidos ocuparem o topo da lista há vinte anos, o quadro precedente parece apontar que o país tende cada vez mais a ser alcançado pela Alemanha, que tem uma progressão altamente regular de seus artistas. A Áustria também teve uma nítida ascensão. Todavia, pode-se indagar se o aumento da presença de artistas alemães e austríacos nas listas não reflete, em parte, o peso crescente dado às instituições alemães na determinação dos pontos levados em conta na classificação (Quemin, 2002a).

De modo inverso, a Grã-Bretanha e a França tiveram um recuo, em relação à lista de 1979, assim como a Bélgica, que não mais apareceu entre os 100 artistas mais reconhecidos. A Itália e a Suíça tendem a se manter na lista.

Constata-se, por outro lado, o desaparecimento de alguns países fora do mundo ocidental, os quais são particularmente vulneráveis, visto que muitas vezes são representados por um único artista. Em compensação, cerca de doze outros países periféricos, em relação à Europa e à América do Norte, apareceram em número maior do que o dos que desapareceram, na classificação do final dos anos de 1990, o que ilustra o fenômeno do multiculturalismo.

Em 2000, os 100 artistas mais reconhecidos ainda se concentravam em 22 países do mundo, mas em 1979, e mesmo em 1997, eles representavam apenas 14 países. Portanto, houve realmente, nos últimos anos, uma certa diversificação das origens geográficas¹⁷ dos artistas, o que ilustra bem o fenômeno do multiculturalismo. No entanto, 88 dos artistas pertencem à Europa Ocidental ou à América do Norte, e embora esse número tenha diminuído, pois chegava a 95 artistas em 1979, ele mostra o tremendo peso conservado por esses dois conjuntos geográficos na produção artística contemporânea mais reconhecida.

Acabamos de considerar a evolução do número de artistas por país ao longo do tempo. Como seria se considerarmos a evolução recente da porcentagem do total de pontos obtidos a cada ano por cada país representado entre os 100 primeiros do Kunst Kompass? Isto permite levar em conta não apenas o número de artistas por país, mas também sua classificação e o número de pontos obtidos por cada um deles. Calculamos esses dados para os anos recentes, a fim de observar a tendência atual no mundo da arte contemporânea internacional.

País	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Estados Unidos	41,2	42,0	40,6	41,4	42,0	28,2	34,2
Alemanha	28,0	28,2	29,7	28,3	26,1	29,2	29,9
Grã-Bretanha	6,5	5,7	7,0	7,0	7,0	7,9	7,5
França	6,1	5,9	5,0	5,4	4,5	3,9	4,3
Itália	5,4	4,6	3,9	4,4	5,1	2,1	3,6

Áustria	1,7	1,7	1,6	1,9	1,9	2,7	2,7
Bélgica	1,5	0,7	0,7	0	0	0	0
Rússia	1,5	1,5	1,6	1,6	1,5	1,6	1,6
Coréia do Sul	1,5	1,6	1,5	1,5	1,5	1,3	1,3
Grécia	1,4	1,4	1,4	1,5	1,5	1,1	1,1
Suíça	0,9	1,5	1,5	1,7	2,7	4,0	3,5
Espanha	0,9	0,8	0,7	0,8	0,7	0	0
Dinamarca	0,9	1,0	1,0	0,9	1,1	1,1	0,8
Canadá	0,9	0,9	1,0	1,2	1,2	1,0	1,0
Japão	0,8	0,8	0,8	0,8	0,7	0,6	1,5
Iugoslávia	0,8	0,9	1,0	0,9	1,0	0,9	0,9
Irã	0	0	0	0	0	0	0,9
Islândia	0	0	0	0	0	1,0	0,9
Países Baixos	0	0,8	0,8	0,7	0,7	0	0,6
Austrália	0	0	0	0	0	0,7	0,7
Tailândia	0	0	0	0	0	0,8	0,7
Cuba	0	0	0	0	0	0	0,6
África do Sul	0	0	0	0	0	1,0	1,0
México	0	0	0	0	0,7	0,9	0,9

A análise do indicador acima, de 1994, revela o grande peso dos Estados Unidos, que representam mais de 40% dos pontos obtidos pelos 100 primeiros artistas da lista. A Alemanha, igualmente, possui grande destaque com cerca de 30% do total de pontos do indicador. Bem distantes desses dois países líderes aparecem três outros – Grã-Bretanha, França e Itália – cujo reconhecimento artístico é bastante modesto. A parcela dos países seguintes – Áustria, Bélgica, Rússia, Coréia do Sul, Grécia, Suíça, Espanha, Dinamarca, Canadá, Japão e Iugoslávia – é ainda mais anedótica, visto que eles são representados na classificação por apenas um único artista. Convém salientar, em particular, a frágil posição da Suíça. Apesar de seu papel como líder no

mercado internacional da arte contemporânea, concentrando ao mesmo tempo a principal feira mundial e galerias de primeira envergadura (Piguet, 2000; Quemin, 2001, 2002a; Fournier e Roy-Valex, 2001), o que lhe garante uma importante função na certificação dos criadores, é bem frágil o desempenho da Suíça na «produção de artistas» ou, em outras palavras, no reconhecimento de seus artistas.

Antes de compreender a evolução das posições durante o período em questão, uma colocação se faz necessária. Ainda que os agentes de arte contemporânea invoquem quase sempre o talento ou mesmo o gênio do artista – a individualidade arrebatada em seu paroxismo – como fonte do sucesso e único critério levado em conta nas escolhas dos experts, como evidenciado através de entrevistas que realizamos em vários países (Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, França, Itália, Suíça, Países Baixos, Espanha, Canadá, Coreia do Sul), a análise das listas do Kunst Kompass mostra que as situações e as escolhas das instituições acionam outras lógicas, que muitas vezes não são conscientes. Com efeito, mesmo se a classificação dos artistas, tomada em sua individualidade, evolua grandemente de um ano para outro, se alguns saem da classificação enquanto outros surgem, é surpreendente constatar que a parte de cada país no Kunst Kompass raramente sofre alterações de um ano para outro. As evoluções das partes que cabem aos diferentes países ocorrem em longo prazo. Mais uma vez, isso tende a mostrar que a nacionalidade desempenha um importante papel nas representações, ainda que esse papel seja pouco consciente.

A evolução das posições em uma década evidencia certas tendências em médio prazo.

Já assinalamos, e encontramos o vestígio desse fenômeno ao considerar outros indicadores, que se os Estados Unidos ainda ocupam a primeira posição no mundo da arte contemporânea, do qual são o centro, sua colocação pode nos dar a impressão de estar se fragilizando há alguns anos. Em 2000 houve um nítido recuo do peso dos artistas americanos, que passaram a representar menos de 40% no Kunst Kompass, ainda que eles permaneçam na liderança da lista.

Em compensação, em todo o período considerado, a Alemanha mantém sua posição com cerca de 30% e ainda a reforça ligeiramente.

A Grã-Bretanha, beneficiando-se da notoriedade dos Young British Artists, melhorou sua posição (passado de 6,5% a 7,5%), aumentando sua distância em relação a países como a França, com a qual se encontrava quase em pé de igualdade em 1994.

A distância entre esses dois países se aprofunda à medida que a França passa por um claro recuo, passando de 6,1%, em 1994, para 4,3%, em 2000, após ter atingido um mínimo de 3,9% em 1998. À exceção do ano 2000, em que a porcentagem francesa aponta uma retomada no crescimento, a cotação do país baixava regularmente ano após ano, parecendo indicar um enfraquecimento de sua posição no cenário internacional da arte contemporânea (Quemin, 2001b).

A Itália também obteve uma clara queda de suas posições, visto que ela passou, entre 1994 e 1999, de 5,4% a somente 2,1% do indicador. Porém, no ano 2000, conseguiu uma recuperação, chegando a 3,6%, fato que ainda não pode ser interpretado ao certo como uma inversão de tendência ou como um epifenômeno.

A Áustria e a Suíça obtiveram claras melhoras de suas posições, o que permitiu à Suíça juntar-se ao grupo constituído pela França e Itália. Em compensação, a Bélgica e a Espanha despencaram de suas posições, desaparecendo da classificação. Todos os outros países possuem um peso menor nos resultados do Kunst Kompass. É verdade que, no período de sete anos, o número de países representados no Kunst Kompass se ampliou, mas, à exceção dos países anteriormente mencionados, todos ocupam um lugar menor no indicador.

O Kunst Kompass também apresenta uma lista de vinte artistas jovens, ou mesmo muito jovens, que ainda não aparecem na classificação dos 100 mais reconhecidos, mas que a equipe do Kunst Kompass apresenta como promissores ou "estrelas do amanhã". A seleção abrange sete americanos, cinco alemães, três britânicos, dois suíços, um espanhol, um chinês e um francês. Essa previsão tende a confirmar a classificação geral do Kunst Kompass, mostrando uma forte concentração de nacionalidades e um ranking sempre muito semelhante aos anteriores.

Há um outro sinal que traduz a força das representações e a hierarquia entre países: os artistas indicados como "muito caros" no Kunst Kompass são quase sempre americanos (Louise Bourgeois, Richard Serra, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jeff Koons, Matthew Barney...). Afora os americanos, em 2000 apenas o alemão Anselm Kiefer, o italiano Francesco Clemente e os britânicos David Hockney e Damien Hirst são qualificados pelo Kunst Kompass como "muito caros"

em relação a seu reconhecimento institucional, mas também existem muitos artistas "caros" de vários países (Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, Canadá e Dinamarca). Por outro lado, todos os artistas franceses que aparecem no Kunst Kompass desde 1994 são acompanhados da menção "muito baratos" ou "baratos". Isto mostra que a relação entre reconhecimento institucional, a que visa traduzir o Kunst Kompass, e valorização financeira pelo mercado de arte não funciona da mesma maneira como a relação entre reconhecimento e a nacionalidade dos artistas. Constantemente ignorada ou negada pelos agentes de arte, o peso do fator nacionalidade é, no entanto, freqüentemente perceptível, por pouco que se preste atenção à sua influência. Assim, a partir de vários indicadores objetivos, desenha-se uma oposição recorrente entre um «centro» e uma «periferia». O centro é composto pelos Estados Unidos, ou mesmo Estados Unidos e Alemanha, ou ainda os cinco países ocidentais, caso se adote uma definição mais ampla desse primeiro pólo assim hierarquizado: Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, França e Itália, que regularmente estão no topo das listas de acordo com a nacionalidade, quase sempre de acordo com uma classificação próxima: os Estados Unidos estão bem na frente, a Alemanha ocupa um confortável segundo lugar, bem distante de seu seguidor imediato.

III / A hierarquia entre países revelada pelo mercado:

Em relação às feiras e à participação dos diferentes países, iremos aqui nos ater à feira de Bali¹⁸.

Principal feira de arte contemporânea do mundo (em 2000, mais de 800 galerias se candidataram – um recorde – e 271 foram aceitas), a feira de Bali constitui uma grande aposta, tanto para as grandes galerias, que tentam estar presentes, quanto para os diferentes países¹⁹. Muitos observadores explicam o sucesso desta feira por sua permanente capacidade de inovação. Ela foi a primeira no mundo a consagrar exposições a países convidados, a oferecer condições vantajosas a jovens artistas e a one-man-shows e a criar plataformas independentes para a fotografia, a edição, a escultura monumental, o vídeo e a arte na internet. Além disso, a feira abriu, em 2000, uma nova plataforma experimental intitulada «Art unlimited».

A feira de Bali é mundialmente reconhecida pelo extremo rigor de sua seleção²⁰ e pela qualidade dos expositores que são admitidos.

Feira de Bali 2000: número de galerias por país

(Lista estabelecida a partir do catálogo; algumas galerias implantadas em diferentes países são contadas mais de uma vez, conforme o número de países em que se encontram):

País	Número de galerias presentes
Alemanha	63
Estados Unidos	53
Suíça	45
França	33
Reino Unido	24
Itália	21
Espanha	9
Áustria	9
Bélgica	9
Japão	5
Países Baixos	4
Brasil	3
Canadá	3
Suécia	3
Austrália	2
China	2
Coréia do Sul	2
Luxemburgo	2

Noruega	2
Argentina	1
Dinamarca	1
Grécia	1
Irlanda	1
Mônaco	1
República Tcheca	1
Total ²¹	300

Na edição de 2000 da feira de Bali, um primeiro grupo de seis países se isolava na classificação dos países representados: a Alemanha encabeçava a lista com 63 galerias, seguida pelos Estados Unidos (53) e pela Suíça (45); a França chegava na quarta posição (33), na frente do Reino Unido (24) e da Itália (21). Se os seis primeiros países são aqueles que figuram sistematicamente na dianteira de todas as classificações que pudemos estabelecer, os três primeiros se caracterizam, além disso, por seu poder no mercado da arte contemporânea internacional. A Suíça, ainda que ocupe um lugar menos importante quando se consideram as instituições culturais ou o reconhecimento de seus artistas, desempenha um papel de primeiro plano no mercado, só ficando atrás dos Estados Unidos e da Alemanha.

Os efeitos de concentração, em termos da origem de nacionalidade das galerias, são extremamente fortes na feira de Bali. A Alemanha, os Estados Unidos e a Suíça concentram 54% das galerias. Se acrescentamos a esse primeiro grupo os três países seguintes – França, Reino Unido e Itália²² –, são 80% das galerias concentradas nesse conjunto de países ocidentais. Convém destacar que, se a feira pretende – como indica o catálogo – apresentar «as mais importantes galerias da Europa, América, Ásia e Oceania», o peso dessas diferentes áreas geográficas é bem desigual. A Europa Ocidental concentra 76% das galerias presentes em Bali; a América do Norte, quase 19%. Afora esses dois núcleos, todas as outras regiões do mundo dividem os 5% restantes: 3% para a Ásia, 1% para a América do Sul, menos de 1% para a Oceania, assim como para a Europa Oriental. Quanto à África, ela simplesmente não está representada por

nenhuma galeria. Existe, portanto, uma forte oposição entre o mundo ocidental, que agrupa 95% das galerias, e as outras partes do mundo, completamente periféricas. Com base em tais números, o discurso sobre a mundialização da cultura e a mestiçagem artística parece ser desmentido. Quando o coração do mercado está em jogo, poucos países que não pertencem nem à Europa Ocidental nem à América do Norte conseguem ser representados. Desses, apenas Japão, Brasil, Austrália, China, Coreia do Sul, Argentina e República Tcheca conseguiram penetrar o seleto círculo de países admitidos na feira de Bali. Vários destes países estão há muito tempo abertos ao Ocidente (caso do Japão e da Austrália), ao passo que outros, como a Coreia do Sul, embora abertos há menos tempo, conseguiram integrar rapidamente o mundo da arte contemporânea internacional graças a uma política cultural voluntarista em favor da criação contemporânea fortemente sustentada pela iniciativa privada.

A feira de Bali nos comunicou prontamente o número de países – 40 – que apresentaram ao menos uma candidatura de galeria. Este número pode ser comparado com o dos países efetivamente representados: 25. Existe, portanto, uma rigorosa seleção que impede o acesso de certos países (15 apresentaram sua candidatura, sem sucesso, mas outros se auto-eliminaram, considerando que não estavam à altura dos critérios de «qualidade» impostos pelo comitê de organização da feira de Bali) à importantíssima tribuna da primeira feira de arte contemporânea do mundo.

Além do mercado, que revela efeitos de grande concentração, de acordo com as nacionalidades das galerias presentes nas feiras, as vendas efetuadas através de leilões são também reveladoras da hierarquia entre os países.

Ainda que os responsáveis pelas grandes casas de leilões, Christie's et Sotheby's, com quem nos encontramos em Nova York, tenham nos assegurado que não levam em conta a nacionalidade dos artistas para organizarem os leilões, a análise das grandes vendas em leilões internacionais de arte contemporânea revela uma mesma concentração das nacionalidades de um pequeno número de países, quase todos ocidentais.

Por exemplo, na noite de 16 de novembro de 2000, a Christie's organizava em Nova York uma de suas duas grandes vendas anuais de prestígio consagradas à arte contemporânea

internacional. O catálogo apresentava a biografia dos 48 artistas cujas obras (no total, 62) seriam leiloadas.

Uma grande proporção dos artistas (22 deles) eram americanos e viviam nos Estados Unidos (ou lá viviam antes de morrerem): Carl Andre, Donald Baechler, Matthew Barney, Jean-Michel Basquiat (três obras), John Currin, Carroll Dunham, Eric Fischl (duas obras), Peter Halley, Keith Haring, Donald Judd, Mike Kelly (duas obras), Jeff Koons (três obras), Brice Marden, Tony Oursler, Richard Prince, Charles Ray, David Salle, Julian Schnabel, Andres Serrano, Cindy Sherman (quatro obras), Terry Winters, Christopher Wool.

A esta primeira lista, convém acrescentar aqueles que nasceram no exterior mas se instalaram nos Estados Unidos (quatro artistas): Felix Gonzales-Torres (nascido em Cuba), Agnes Martin (nascida no Canadá), Mariko Mori (nascido no Japão) e Gabriel Orozco (nascido no México, duas obras).

Os outros países tinham pequena representação, em relação aos artistas «americanos». Todavia, de modo que vai ao encontro das análises precedentes, três países defendiam melhor suas posições: Alemanha, Grã-Bretanha e Itália.

Havia cinco artistas alemães – Stephan Balkenhol, Andreas Gursky (duas obras), Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Thomas Struth (duas obras) –, seis artistas britânicos – Peter Doig, Gilbert & George (duas obras), Mona Hatoum (nascida no Líbano), Damien Hirst (duas obras), Sarah Lucas, Chris Offili – e quatro italianos – Morizio Cattelan, Francesco Clemente, Gaetano Pesce e Philip Taaffe (nascido e formado nos Estados Unidos).

A Suíça era representada por três artistas – Fischli e Weiss, Verner Panton (nascido na Dinamarca) e Pipilotti Rist –, o Japão, por dois – Shiro Kuramata e Yasumasa Morimura –, enquanto a França, com Christian Boltanski, e a África do Sul, com William Kentridge, eram representadas por apenas um artista.

Fica claro que a concentração é extrema e que, em relação ao mais importante reconhecimento pelo mercado da arte, apenas os artistas americanos ou europeus têm direito de cidadania. Por outro lado, mesmo para esse grupo, as posições entre uns e outros são bem desiguais. O peso ocupado pelos Estados Unidos é arrasador, visto que concentravam mais da metade dos artistas cujas obras estavam à venda durante um dos mais importantes leilões da

temporada. Além disso, dentre os 48 artistas presentes na venda, 45 eram dos Estados Unidos ou da Europa Ocidental. Esta, porém, era representada por um pequeno número de países, justamente os que ocupam as primeiras posições nas listas de artistas, sejam quais forem os critérios adotados.

IV – A clivagem recorrente do mundo da arte internacional entre um centro e uma periferia:

A demonstração é implacável, por pouco que, para além dos discursos geralmente admitidos, estejamos dispostos a observar a realidade que os dados em números permitem desvelar. Com efeito, existe em geral uma notável convergência das classificações produzidas, quer nas posições dos diferentes países no cenário das instituições da arte contemporânea internacional, quer no mercado. Todavia, convém diferenciar exposições e mercado.

Com relação às exposições, a Europa tem um papel central com as importantes bienais (Piguet, 2000) que ela promove (principalmente as de Kassel e Veneza), mas também com seus museus de arte contemporânea, como o Centro Georges Pompidou, em Paris, ou a galeria Tate Modern, em Londres. Mesmo nesse domínio, os Estados Unidos também dispõem de reais vantagens com lugares igualmente reconhecidos, como o MoMA de Nova York ou uma instituição como o PS1, visto por muitos como o mais importante centro de arte contemporânea do mundo.

O mercado também revela uma certa diversidade geográfica, sobretudo se considerarmos que ele se compõe de dois sub-conjuntos: vendas em galerias e leilões. Nenhuma cidade no mundo reúne galerias tão importantes como as de Nova York, tanto pelas cifras dos negócios quanto pela influência. No entanto, Alemanha, Suíça e Grã-Bretanha também possuem galerias muito importantes. A feira de arte contemporânea mais influente do mundo está situada na Suíça, em Bali, e a Europa em geral (além de Bali, há também ARCO, em Madri, a F.I.A.C., em Paris, Berlim, Frankfurt, Stuttgart...) conta com feiras importantes, as quais, segundo muitos observadores, superam as organizadas nos Estados Unidos (Chicago, Armory Show, de New York, Art Basel, em Miami desde dezembro de 2002) (Fournier e Roy-Valex, 2001). Exceto esses dois pólos,

constituídos por alguns países da Europa e pelos Estados Unidos, não há nenhuma feira com real influência internacional.

Quanto ao segundo setor do mercado, o das vendas nos leilões de arte contemporânea, os Estados Unidos o dominam largamente, e Nova York se beneficia do movimento de concentração de forma notável. O único outro país que organiza vendas nos leilões de arte contemporânea internacionais, a Grã-Bretanha, com Londres, ocupa um segundo lugar bem atrás dos Estados Unidos. Com base em um exemplo, pudemos mostrar, anteriormente, que essa concentração extrema das grandes vendas nos leilões se prolonga pela concentração da nacionalidade dos artistas cujas obras são vendidas.

Enfim, uma outra classificação pode ser estabelecida, em termos de reconhecimento dos artistas: uma importante concentração de nacionalidades (em particular, a forte legitimidade dos artistas americanos e alemães) aparece por meio da classificação de reputação do Kunst Kompass, anteriormente analisada. Como vimos, se, em 1979 e mesmo ainda em 1997, os cem artistas internacionais mais reconhecidos pertenciam a apenas 14 países, no ano 2000 eles se concentram ainda em 22 países. Portanto, existe de fato, no curso de anos recentes, uma certa diversificação das origens geográficas dos artistas mais renomados, o que ilustra o fenômeno do multiculturalismo. Todavia, como observamos, 90% desses artistas pertencem ainda a países da Europa Ocidental ou à América do Norte²³. E ainda que esse número, que chegava a 95% em 1979, tenha diminuído, ele mostra bem o peso que esses dois conjuntos geográficos conservam na produção artística contemporânea mais reconhecida.

Do mesmo modo, os artistas ocidentais ocupam um lugar preponderante nas aquisições de instituições como o Fundo Nacional de Arte Contemporânea ou os Fundos Regionais de Arte Contemporânea na França, ou ainda nas seleções dos grandes museus «internacionais». Os Estados Unidos chegam quase sempre bem na frente; a Alemanha, que faz as vezes de competidora, ocupa um confortável segundo lugar, e, bem atrás desses dois países, encontram-se três outros, Grã-Bretanha, França e Itália, enquanto todas as outras nações possuem um lugar muito limitado ou inexistente.

Em síntese, o mundo da arte contemporânea possui um centro, visto que obedece a um esquema de duopólio entre os Estados Unidos e Europa (na verdade, alguns países da Europa

Ocidental: Alemanha, Grã-Bretanha, França e Itália, e às vezes a Suíça), sendo que a Alemanha é a parte principal deste segundo conjunto. Os cinco ou seis países citados pertencem ao mundo ocidental e figuram entre as nações mais ricas do mundo.

Como um contraponto a esse centro ocidental e rico, aparece uma “periferia artística” que compreende todos os países que não pertencem ao duplo núcleo geográfico dominante. Essa periferia é constituída por todos os países que não aparecem na lista acima, em particular os países do Terceiro Mundo, mas não apenas, como são os casos do Japão e da Espanha. Ainda que o discurso surgido há muitos anos sobre a mundialização, o relativismo cultural e a mestiçagem permita atualmente que surjam artistas dos mais variados países – em particular, do Terceiro Mundo –, o reconhecimento a esses artistas permanece à margem do mercado, que continua praticamente controlado pelos países ocidentais mencionados e aproveita essencialmente os artistas que pertencem a esse mesmo espaço. Em geral, os países não-ocidentais ocupam um lugar menor, e eles não chegam a ter muita voz fora das bienais de arte contemporânea. Se as manifestações artísticas desse tipo (Piguet, 2000; Quemin, 2002b) se multiplicaram pelo mundo, isso não gerou nem deslocamentos das zonas mais importantes, nem uma divisão real entre centro e periferia.

Convém conceder ao fenômeno de globalização sua justa medida, para além dos discursos amiúde muito apressados sobre o tema. A mundialização ou globalização atual não ameaça o duopólio americano-europeu, ou americano-alemão, ou mesmo a hegemonia americana sobre o mundo da arte contemporânea internacional. Todos os discursos em torno desse tema – particularmente em textos dos críticos de arte – não poderiam fazer esquecer a seguinte realidade: tanto o mercado quanto a consagração institucional permanecem nas mãos dos países ocidentais mais ricos, entre os quais Estados Unidos e Alemanha, e, em um nível menor, Suíça e Grã-Bretanha. Por outro lado, são os artistas dos dois primeiros países que ocupam as posições dominantes na arte contemporânea internacional.

Ainda que os países mais ricos tenham permitido o desenvolvimento de bienais em países periféricos, estes não concorrem verdadeiramente com as manifestações mais consagradas desse domínio, que continuam sendo organizadas pelo mundo ocidental. Por outro lado, o mercado – os leilões, as feiras e as galerias influentes – não é abandonado nas mãos de rivais potenciais e

continua essencialmente localizado na Grã-Bretanha, na Suíça e na Alemanha, mas sobretudo nos Estados Unidos.

Se cada vez mais artistas de países periféricos conseguem reconhecimento em nível internacional, ao menos nos resultados do Kunst Kompass ou nas bienais de arte contemporânea, trata-se quase sempre de artistas nascidos em países periféricos (Quemin, 2002b). Por exemplo, um dos artistas não-ocidentais mais reconhecidos internacionalmente, Nam June Park, vive há muitos anos nos Estados Unidos. Da mesma forma, Ilya Kabakov, nascido na União Soviética e cuja obra – como os críticos não deixam de ressaltar – é indissociável tanto de sua história pessoal quanto da história da União Soviética – vive e trabalha há vários anos em Nova York. Um último exemplo: uma das figuras em grande ascensão no mundo da arte contemporânea, a jovem japonesa Mariko Mori, cuja obra cultiva uma visada universal, também vive e trabalha em Nova York. Parece então que, atualmente, mais do que há alguns anos, o fato de morar e trabalhar em Nova York é quase uma condição para o sucesso, pelo menos para o seu mais alto nível, sobretudo para os artistas dos países periféricos.

Se pudemos constatar, a partir do Kunst Kompass, uma erosão das posições americanas no decorrer dos últimos anos, esse resultado, na realidade, deve-se em grande parte ao surgimento, nas listas, de novos artistas que, sem terem nacionalidade americana, conheceram o reconhecimento internacional em confluência com os Estados Unidos. Assim como este país, no passado, alimentou o turbilhão perpétuo da inovação própria do mundo da arte (Moulin, 1967), impondo gerações e movimentos artísticos como a pop art, a arte minimalista ou a arte conceitual, ele renovou em parte, recentemente, a oferta artística, apelando ao talento dos artistas não-americanos que, embora preservando o passaporte de seus países de origem, estão perfeitamente integrados no cenário artístico nova-iorquino.

CONCLUSÃO

Apesar da sempre mais evidente internacionalização, os diferentes indicadores que consideramos revelam que, nem assim, a dimensão territorial desaparece. Fenômenos tão na

moda como a "globalização", a mestiçagem, o relativismo cultural, a formidável abertura às diferentes culturas do mundo, colocados antes pelo mundo da arte contemporânea há vários anos, assinalam na verdade uma grande ilusão. Por outro lado, não é necessário apelar para um poder consciente, deliberado, que seria exercido de forma cínica. Basta deixar os agentes e as instituições cumprirem livremente sua função para que se imponha, por intermédio das representações sociais mais ignoradas, mas também as mais amplas em possibilidades, um poder cuja dimensão territorial parece-nos dificilmente contestável. Mesmo quando certas manifestações artísticas se multiplicaram no mundo, não houve nem deslocamentos das regiões mais importantes, nem divisão real entre centro e periferia, formada por todos os países que não pertencem ao duplo núcleo geográfico constituído, ainda hoje, por alguns países da Europa Ocidental e pelos Estados Unidos.

Alain Quemin

Professor de sociologia da arte

Université de Marne-la-Vallée / Laboratoire Techniques, Territoires et Sociétés (LATTS /CNRS)

NOTAS

1. Neste artigo, trataremos somente das artes plásticas. Todavia, alguns paralelos poderiam ser estabelecidos com outras formas de criação artística contemporânea.
2. Um levantamento semelhante poderia ser feito com relação às grandes coleções públicas de outros países.
3. O FNAC constitui o maior colecionador francês, com cerca de 70 000 obras.
4. A porcentagem de artistas estrangeiros atingia 30% no período de 1988-1990.
5. Os números abaixo podem comportar certa margem de imprecisão, pois foram obtidos pela soma dos resultados por ano para 1991, 1992, 1993, e para o período de 1994-1996. Por isso, alguns artistas podem ter sido contados duas vezes, caso suas obras tenham sido compradas em diferentes períodos. Contudo, o indicador obtido, sem ser perfeitamente fiel, bem traduz o peso dos diferentes países.

6. Assinalamos que, nesse mesmo período, o FNAC também comprou obras de 12 artistas apátridas, de nacionalidade desconhecida, ou cuja nacionalidade foi mal informada.

7. Essa observação, porém, pode ser modulada pelo fato de que existem 189 países no mundo.

8. Se a participação dos Estados Unidos, em particular, ou, de forma mais geral, dos cinco países mais importantes já é tão forte em termos de atos de compras, ela seria ainda maior se fosse considerado o orçamento despendido por país, pois as obras produzidas por seus artistas são freqüentemente caras.

9. Os grupos dos anos de 1991 a 1996 e de 1997 a 1999 não são de idêntica extensão, pois retomamos aqui os únicos dados disponíveis, produzidos pelo FNAC.

10. Notamos que, durante esse mesmo período, o FNAC também comprou obras de sete artistas cuja nacionalidade não foi informada.

11. Como veremos, com base em outros indicadores, ainda que os Estados Unidos apareçam sempre no topo da quase totalidade das classificações, seu peso pode parecer, numa primeira análise, diminuir ligeiramente no mundo da arte contemporânea internacional há alguns anos.

12. Os Fundos Regionais de Arte Contemporânea, criados em 1982, prolongam em 22 regiões francesas as funções do FNAC de apoiar a criação plástica contemporânea. Eles também possuem suas coleções.

13. Para uma análise detalhada, remetemos o leitor a Quemin, 2002a.

14. Para outros exemplos, tão expressivos como os precedentes, cf. Quemin, 2002a.

15. Willi Bongard, morto em 1985, era o editor de *Art Aktuel*, informativos confidenciais (visto que tinha uma tiragem numerada e limitada a 500 exemplares) relativos ao mercado de arte internacional. A publicação era bimensal e distribuída por assinatura. Seus colaboradores, entre os quais Linde Rohr-Bongard, continuam atualmente seus trabalhos.

16. Por outro lado, como veremos em seguida, mesmo quando países mais periféricos aparecem, a maior parte dos artistas têm uma galeria no Ocidente, no mundo anglo-saxão ou na Alemanha, e às vezes vivem no Ocidente. Por exemplo: Nam June Paik, coreano, e Ilya Kabakov, russo, estão presentes no *Kunst Kompass*; eles vivem há vários anos no coração do mundo da arte contemporânea ocidental, Nova York.

17. Utilizamos de propósito a expressão «origem geográfica», pois dentre os artistas das regiões mais periféricas do mundo da arte contemporânea, muitos não vivem nem trabalham em seu país de origem. Da mesma forma, poucos deles conseguem atingir a notoriedade internacional sem passar por uma galeria que pertença ao «mainstream» ocidental.

18. Para as outras grandes feiras, cf. Quemin, 2001 e 2002a; Fournier et Roy-Valex, 2001.

19. Teria sido interessante estudar o comitê de seleção, que não aparece claramente no catálogo da feira de Bali, e a nacionalidade dos diferentes membros. Há representantes de países periféricos? Ou seus membros seriam apenas suíços, alemães e americanos?

20. Para a edição de 2000 da feira de Bali, a Piccadilly Gallery, de Londres, que participava da feira há muitos anos, foi recusada.

21. O total obtido é superior ao número real de galerias na feira, visto que algumas galerias implantadas em vários países foram incorporadas em nossas estatísticas conforme o número de países em que se encontram. Notemos que, das 33 galerias apresentadas como francesas, nove delas estão simultaneamente instaladas em um outro país.

22. Notamos também que existe um outro grupo de países fortemente representados, mas cujo peso já é mais fraco: Espanha, Áustria e Bélgica.

23. Em 2000, os 10 artistas que não eram nem americanos, nem canadenses, nem de um país da Europa Ocidental, mas que faziam parte da lista, eram os seguintes: Ilya Kabakov (Rússia, 11^a colocação), Nam June Paik (Coréia), William Kentridge (África do Sul), Shirin Neshat (Irã), Gabriel Orozco (México), Marina Abramovic (Iugoslávia), Mariko Mori (Japão), Rirkrit Tiravanija (Tailândia), On Karawa (Japão) e Jorge Pardo (Cuba, 91^a colocação). Veremos que vários deles vivem e trabalham na América do Norte ou na Europa.

REFERÊNCIAS

Becker Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988.

Bellavance Guy (Dir.). *Monde et réseaux de l'art: diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*. Montréal: Liber, 2000.

Benhamou Françoise. *L'économie de la culture*. Paris: La découverte, 1996.

Bourdieu Pierre. "Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges ?". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°52-53, juin 1984, pp. 95-97.

Cohen-Solal Annie. *"Un jour, ils auront des peintres". L'avènement des peintres américains, Paris 1867, New York 1948*. Paris: Gallimard, 2000.

Crane Diana. *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World : 1940-1985*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Fournier Marcel et Roy-Valex Myrtille. *Art contemporain et internationalisation: les rôles des galeries et des foires*. Rapport remis au Ministère de la Culture et des Communications du Québec, septembre 2001.

Fournier Marcel et Roy-Valex Myrtille. « Art contemporain et internationalisation. Les galeries québécoises et les foires », *Sociologie et Sociétés*, vol. XXXIV, n° 2, automne 2002, pp. 41-62.

Hoog Michel et Emmanuel. *Le marché de l'art*. Paris: PUF, Que sais-je? , 1991.

Millet Catherine. *L'art contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1994.

Millet Catherine. *L'art contemporain*. Paris: Flammarion, 1997.

Moulin Raymonde. *Le marché de la peinture en France*. Paris: Minuit, 1967.

Moulin Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.

Moulin Raymonde. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995.

Moulin Raymonde. "Paris face à la mondialisation du marché de l'art". *Le débat*, n° 80 "Le nouveau Paris", mai-août 1994, pp. 175-185.

Moulin Raymonde. Le marché de l'art. *Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2000.

Moulin Raymonde et Quemin Alain. "La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises", *Annales ESC*, n° 6 spécial "mondes de l'art", novembre-décembre 1993, pp. 1421-1445.

Moulin Raymonde et Quemin Alain. "L'expertise artistique", in F. Aubert et J.-P. Sylvestre (Ed.), *Confiance et rationalité*, Paris, INRA Editions, 2001, pp. 185-200.

Pesson Geneviève et Bonnard Marielle. *Fonds national d'art contemporain Acquisitions 1994-1996. Peinture, sculpture, arts graphiques. Bilan statistique*. Paris: rapport du FNAC, janvier 1997.

Pesson Geneviève. *Fonds national d'art contemporain. Acquisition d'oeuvres d'art faite aux galeries. Comparaison 1987-1988 / 1997-1998*. Paris: rapport du FNAC, décembre 1998.

Piguet Philippe. "Foires, biennales et salons internationaux d'art contemporain". *Universalía 2000*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 2000, pp. 301-303.

Quemin Alain. "Christie's et Sotheby's : l'arrivée des maisons anglo-saxonnes de ventes aux enchères". *Universalía 1999*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 1999, pp. 237-240.

Quemin Alain. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères, 2001a.

Quemin Alain. "Le marché de l'art contemporain en France". *Universalía 2001*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 2001b, pp. 209-213.

Quemin Alain. *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*. Co-édition Jacqueline Chambon / Artprice, 2002a.

Quemin Alain. "L'art contemporain international à l'heure de la "globalisation". La place de la France dans le concert des nations". *Pratiques*, n°1, 2002b, pp. 100-163.

Quemin Alain. "Charles Saatchi". *Universalía 2002*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 2002c, p. 396.

Quemin Alain. « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays « périphériques » à « l'ère de la globalisation et du métissage » ». *Sociologie et Sociétés*, vol. XXXIV, n° 2, automne 2002d, pp. 15-40.

Rouget Bernard, Sagot-Duvaurox Dominique, Pflieger Sylvie. *Le marché de l'art contemporain en France*. Paris: La documentation française, 1991.

Verger Annie. "L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable ?", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, mars 1987, pp. 105-121.

Verger Annie. "Le champ des avants-gardes", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 88, juin 1991, pp. 3-40.