

**ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A
PRESENÇA NEGRA**

Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos¹

Resumo: O presente trabalho propõe uma breve reflexão acerca do sistema das artes visuais e a presença da criação negra contemporâneas. Pontua que o referido sistema vem se transformando face às pressões de movimentos sociais baseados em identidades. Situa a arte africana contemporânea, assim como a arte de origem negra estadunidense e sua relevância para a afirmação da identidade negra na arte da atualidade. Problematisa o sistema da arte e suas hierarquizações; o multiculturalismo e as ações afirmativas em plataformas expositivas.

Palavras-chave: Sistema da Arte, Arte Contemporânea, Multiculturalismo, Identidade negra.

Desde os anos 1960, tanto a cultura, quanto as identidades vêm assumindo proporções de alta importância na definição dos modos de vida atuais. Mergulhadas no fenômeno da globalização, cultura e identidade pautam desde relações comerciais às subjetividades em âmbito internacional e local. E isso ocorre em um fluxo de comunicação intenso, com incentivos à comportamentos e gostos uniformes, direcionados ao consumo de produtos e ideias. Ao mesmo tempo, estímulos à declaração de pertencimentos e de identificações são realizados. Nessa conjuntura, as imagens também são elaboradas e difundidas, ajudando na difusão da ideia de que todos podem se comunicar e conhecer, e aqueles que não se submeterem a isso serão esquecidos. As questões identitárias refletem em todos os setores da sociedade de hoje,

¹ Doutoranda em Estudos Étnicos e Africanos (CEAO/UFBA) e professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano – IF Baiano. E-mail: nelma13@gmail.

inclusive nas artes visuais contemporâneas. (CANCLINI, 2007; CASTELLS, 2006; SANTOS, 2004).

As artes plásticas da atualidade são alicerçadas na comunicação, nos diálogos constantes e em fronteiras fluidas com outras áreas de saberes sensíveis ou não. Suas proposições caminham entre: a heterogeneidade de estilos e de instrumentos expressivos, as estratégias publicitárias, a dificuldade de compreensão de suas criações visuais e a necessidade de explicação de tais produtos e a pressão por mudanças na correlação de forças do meio profissional artístico (ARCHER, 2008; ANJOS, 2005; CAUQUELIN, 2005; MOSQUERA, 2014). Para que a arte circule socialmente, existe uma tradicional articulação entre agentes institucionais diversos, responsável pela definição do que é válido ou não nas artes plásticas. É o que conhecemos por “sistema da arte”, ou seja,

[...] 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).

O sistema da arte tem enfrentado críticas quanto à sua estrutura e funcionamento, pois difunde conceitos e práticas baseadas nas relações de poder estabelecidas sob a antiga ótica dos processos coloniais (GOMÉZ, 2011). O sistema depara-se hoje com a emissão de discursos identitários localizados, que reivindicam a afirmação das diversidades no círculo artístico (ANJOS, 2005). No intuito de reduzir os questionamentos de sua autoridade no campo das visualidades mundiais, o mecanismo que as operacionaliza está sendo obrigado a mudar. Entretanto, as hierarquias estéticas visuais instaladas no período histórico das grandes navegações ainda prevalecem (ESCOBAR, 2008; GOMÉZ, 2011; RODRIGUEZ, 2012).

Nos territórios que empreenderam os projetos coloniais, foram elaborados novos referenciais culturais no confronto ou diálogo entre matrizes europeias e nativas. Mas, as subjetividades locais quando representadas, ocuparam espaços desprestigiados. As diferenças eram expostas pelo viés do racismo em todas as suas facetas, pelo exotismo e etnocentrismo que apresentavam aquele “novo” criador como alguém incapaz de refletir sobre sua criação, ou aquela “nova” arte como produto inferior à criação euronreferenciada. Tanto o artista, quanto suas criações visuais, sofreram preconceitos

que justificaram a exclusão no sistema da arte (PRICE, 2000). Na contemporaneidade, sujeitos oriundos de diversos lugares manifestam-se e organizam-se politicamente em busca da institucionalização de suas práticas artísticas e na afirmação de diferenças entre os operadores da arte.

Nessa situação em que as reivindicações baseadas nas identidades atuam como locomotivas políticas, novos sujeitos adentram e interferem na dinâmica do sistema da arte, problematizando as presenças e ausências de culturas e referenciais identitários localizados (ANJOS, 2005; MOSQUERA, 2014). Entre tais indivíduos, observamos que a população identificada como negra tem emergido no meio da arte visual em vários territórios. Mas, seu trabalho quando não é africano, aparece com o prefixo “afro”, designando uma identidade étnica, seguido do adjetivo indicando a procedência geográfica. Um exemplo disso é a arte afro-americana, criação dos negros estadunidenses ou a arte afro-brasileira, de origem negra do Brasil. Além disso, a arte africana concentra atualmente importantes profissionais prestigiados internacionalmente. Porém, nenhum dos adjetivos supracitados, aplicados às artes visuais, traduzem a heterogeneidade cultural de cada lugar (DOY, 2000; ENWEZUR e OKEKE-ACULU, 2009). Diante desse contexto, pretendemos contribuir, realizando uma breve análise acerca da emergência de discursos de pertencimento negro no sistema das artes visuais contemporâneas.

Sistema da arte

O sistema da arte é um agente invisível, materializado em uma rede composta por galerias, academias, mercado, museus, intelectuais, entre outros, voltado para a definição daquilo é ou não válido no campo da arte. Ele chancela o que vem ser o artista, os parâmetros de sua criação, destruindo ou edificando trajetórias profissionais. Também é essencial no processo de formação de opinião do público consumidor de arte. (BULHÕES, 2008; CAUQUELIN, 2005).

O trabalho do sistema da arte não é neutro, pois o visual é acompanhado de outros sentidos humanos que são influenciados por contextos e ideologias variadas.

Segundo o francês Pierre Bourdieu (2007), tal mecanismo é perpetuado pela educação e se organiza de acordo com o gosto dos grupos dominantes.

Há uma hierarquização histórica entre as narrativas visuais, que privilegia o referencial branco e europeu. Isso se deu porque o sistema da arte que conhecemos surgiu na Europa do século XVIII, e teve aquele modelo expandido para outros continentes através da colonização. As matrizes europeias se nutriram outras manifestações artísticas, absorvendo-as ou transformando-as em folclore ou em arte primitiva. Paralelamente, processos criativos locais miscigenaram-se, produzindo complexas visualidades de suas respectivas culturas (BALLESTEROS, 2003; GOMEZ, 2011; SHOHAT e STAM, 1998). Apenas no final da Segunda Guerra Mundial é que a Europa diluiu seu papel de principal referencial artístico, pois houve intensa migração de artistas para os Estados Unidos da América. A receptividade estadunidense em relação às vanguardas das artes plásticas do início do século XX, foi preponderante para o estabelecimento de um novo polo de poder de legitimação da arte. Estados Unidos e Europa são lugares centrais na circulação das obras hoje (ARCHER, 2005; FIALHO, 2006).

Sob a ótica do filósofo Tício Escobar (2008), o continente europeu e os Estados Unidos ocupam a posição central no meio artístico devido ao poder maior que ambos detém. Esse “centro” é representado como sendo a identidade ocidental, a subjetividade branca, heterossexual, cristã e capitalista. Do outro lado, na periferia do sistema, encontram-se os outros, os “diferentes”. A criação visual periférica é rica em referências, tornando os critérios “universais” de qualificação artística insuficientes para organizar as cartografias da arte (ESCOBAR, 2008). Entre centro e margem, há uma rede de comunicação atuante na negociação das diversidades artísticas, pois os choques culturais são constantes (ANJOS, 2005).

Especialmente a partir dos anos 1980, o “centro” vem inserindo artistas periféricos em suas plataformas expositivas. Isso representa valorização financeira imediata dos produtos e autores apresentados (BULHÕES, 2008). Para teóricos como Moacir dos Anjos (2005), Anne Cauquelin (2005) e Tício Escobar (2008, 2009), a inclusão ou exclusão de certos trabalhos nesses espaços correspondem a uma

interferência dos interesses econômicos do mercado. O capitalismo, sedimentado na globalização, se alimenta das diferenças, exalta a hibridez e as misturas no meio da arte. O mercado vai transformando tudo em estética, inclusive as identidades, visando ampliar o foco de atuação. Entretanto, por se tratar de uma dimensão sensível da experiência humana, o sistema da arte persegue a imagem de isenção dos favorecimentos mercadológicos (MOULIN, 2007; TRIGO, 2009).

Analisando a relação do capital com a arte dos periféricos, Escobar (2009) pontua que nos anos 1990, houve uma explosão mercantil das artes aborígene australiana e africana. Em seguida, mostras com essas temáticas foram realizadas em diversas partes do mundo. Mas, apesar da influência do mercado, a valorização de distintas origens de narrativas visuais é crescente. A cada ano, eventos artísticos ocorrem em partes distintas do globo. Incontáveis bienais, trienais, salões e feiras, entre outras atividades congêneres, acontecem em contextos culturais e geográficos específicos, conclamando declarações identitárias no meio profissional da arte visual (MOSQUERA, 2014). Em um quadro como esse, percebemos a presença da arte de origem negra (periférica, portanto!) como elemento revelador de um processo de lutas pela afirmação das narrativas visuais de grupos historicamente desprestigiados.

Visualidades negras

Nos anos 1960, o mundo experimentava densamente o deslocamento de referências intelectuais, políticas e estéticas, que condicionaram novas abordagens das diferenças (CANCLINI, 2007; CASTELLS, 2006). Ao mesmo tempo, as lutas pelo fim do racismo, pelos direitos civis e por ações afirmativas para a população negra dos Estados Unidos inspiravam organizações sociais em todo o mundo.

As ações dos movimentos negros estadunidenses se estenderam também ao campo da arte. Uma nova geração de artistas elegeu a África como principal referência identitária, refletindo nos processos criativos a experiência negra como o tráfico negreiro, mestiçagem com europeus e nativos, entre outros aspectos. As imagens produzidas na época revelam a tensa conjuntura etnicorracial através de denúncias de racismo e da situação social negra. A herança cultural africana passou a ser ostentada no

corpo pela adoção de estilos de inspiração afro, realçando traços identitários negros e africanos, sob a legenda “ *black is beautiful*”. (ALMEIDA, 2011; DOY, 2000; POWELL, 1997).

Surgia então a ideia de um coletivo artístico inspirado na sua experiência racial, conectado às comunidades negras ao redor do mundo, e de atuação importante no circuito artístico. Profissionais negros (artistas, curadores, críticos...) conquistaram espaços mais valorizados no sistema da arte. Um outra mudança foi a edição de publicações especializadas em arte afro-americana, multiplicada nos anos 1970 (POWELL, 1997).

Enquanto isso, novos estados-nação africanos buscavam se consolidar após o fim do jugo colonial europeu sobre vários países. A cultura assumiu um ponto de grande relevância para a mobilização internacional em favor de uma visão positiva da contribuição da África para o mundo. Havia a intenção de elaborar uma nova identidade africana a ser partilhada entre os negros dispersos pelos processos coloniais. Para tanto, foram realizados uma série de grandes eventos culturais, organizados por instâncias governamentais. Dois eventos foram emblemáticos desse período: o Festival Mundial de Artes Negras em Dacar (Senegal), 1966 e sua segunda edição, em Lagos (Nigéria), em 1977 (FICQUET e GALLIMARDET, 2015).

Focados na reunião de personalidades artísticas, políticas e intelectuais negras de vários países, os conclaves foram essenciais para a difusão de posicionamentos políticos de afirmação negra e troca de experiências entre a arte e cultura negra de diversos lugares. Nos países convidados, os processos da organização das delegações participantes mobilizaram setores sociais em função do reconhecimento da herança africana de seus territórios, culminando com novas práticas políticas em relação a essas culturas após os eventos. No Brasil, por exemplo, houve mais iniciativas de salvaguarda e proteção da memória afro-brasileira, como a instalação do Museu Afro-Brasileiro da UFBA (Mafro), um dos poucos especializados nesse campo. Também aumentaram as tensões políticas em torno da busca de espaço igualitário para o artista plástico negro no sistema da arte local, algo ainda em voga na atualidade.

Mas, desde os anos 1980, vem acontecendo uma série de eventos expositivos fora da África, realizados por não africanos, que ajudaram a consolidar o conceito de arte africana contemporânea partir de olhares externos. Além disso, mais eventos de particular importância passaram a se realizar na África, a exemplo das Bienais de Dacar, do Cairo, de Joanesburgo ou a Trienal de Luanda, entre outros. No continente, expandiu-se também a realização de exposições coletivas de artistas. Atualmente, o interesse na comercialização da arte africana contemporânea fortalece-se e articula-se, principalmente na África do Sul com a Feira de Arte de Joanesburgo, associada a uma rede de galerias e de casas de leilão.

Todo esse conjunto de eventos descritos anteriormente tem se constituído em espaços de convergência e de debates sobre a produção visual do continente africano. Porém, também são alvo de críticas locais devido à imposição de modelos de arte dos centros legitimadores e ao pouco espaço reservado aos profissionais africanos na operacionalização das mostras e de sua crítica especializada (ENWEZUR, O. & OKEKE-ACULU, C., 2009; LIOT, 2005).

Os debates também se alimentam de novas proposições teóricas difundidas nas universidades e, especialmente, em espaços destinados à crítica de arte ou em publicações. O campo da arte contemporânea africana tornou-se, então, uma nova área de interesse de estudos. Assim, crescem os estudos e monografias sobre artistas africanos em museus e centros de pesquisa do mundo inteiro (ENWEZUR, O. e OKEKE-ACULU, C., 2009).

Plataforma política afirmativa

A conjuntura política dos anos 1960 e 70 desencadeou no meio da arte as contribuições teóricas do multiculturalismo para o trato com as diversidades etnicorraciais. Segundo Canclini (2004), essa corrente idealiza a sociedade organizada a partir de grupos identitários, na forma de um mosaico. Enquanto plataforma política, versa sobre a administração das diferenças culturais através de estratégias próprias para cada setor social. Na prática, corresponde à imposição de ações afirmativas para oportunizar o desenvolvimento de grupos desprestigiados, incluindo-os.

Shohat e Stam (2006) admitem que o multiculturalismo conseguiu extrapolar os muros da academia e se constitui em um campo profícuo de debates em várias esferas públicas. A discussão é uma reação ao pensamento eurocêntrico, que tem a ideia da Europa como centro de referência da produção simbólica do mundo. Os teóricos chamam a atenção para a necessidade de se conceber o multiculturalismo como além das definições estreitas das identidades, entendendo-o como polissêmico e policêntrico. Dessa forma, conceitos rígidos e fixos de identidade e comunidade devem ceder à multiplicidade de diferenciações e identificações, situando-as historicamente. No interior dos embates, os sujeitos opostos são modificados através dos contatos recíprocos travados na luta.

Stuart Hall (2003) aconselha que o multiculturalismo seja analisado em partes, pois não há consenso quanto ao seu significado. Por esse viés, no caso da arte, o discurso multiculturalista exige tratamento igualitário a todos, a inclusão de artistas não ocidentais nas exposições, livres de abordagens pelo viés do exotismo (DEL VAL, 2013). Essa prática insere-se em todas as dimensões do tecido orgânico da arte contemporânea (RODRIGUEZ, 2012).

Apesar de iniciativas de implementação de ações afirmativas no campo artístico, a relação de poder no sistema da arte continua desigual. A pesquisadora brasileira Ana Letícia Fialho (2006) notou que há dois modos de abordagem do artista periférico. A primeira maneira, recorrente entre os brasileiros, e é aquela em que se acredita que a estética está acima dos territórios e culturas, e que os valores artísticos são atemporais e universais. Na segunda, afirma-se as diversidades, pendendo ao elogio à mestiçagem e às múltiplas referências culturais; aproximando-se do exotismo.

O meio operacional da arte nega que haja tratamento desigual e usa seus parâmetros de qualidade para justificar as atitudes. Em nome do “critério artístico” artistas são escolhidos ou não para os projetos. Segundo Fialho (2006), essa justificativa do mérito criativo reforça a representação de estereótipos da periferia. Critério artístico equivale a “qualidade artística”, expressão apontada pela portuguesa Elisabeth Vahia (2013), ao analisar as políticas artísticas na era da globalização. Para ela, a definição do que é qualidade em arte representa o etnocentrismo em seu meio operacional. Pois, o

poder de definição dos padrões é dado a poucos, aos dominantes, que validam suas opiniões até ao transpor fronteiras, independentemente do contexto em que elas sejam aplicadas.

Leon Wainright (2009) acredita que o mesmo processo ocorre em relação às narrativas visuais negras. Para o autor, essas visualidades estão envolvidas em um mecanismo de representação liderado pelo discurso de negritude estadunidense. Uma nova geopolítica da arte está se desenvolvendo entre os profissionais da arte oriundos de países que sofreram colonização.

Nessa cartografia, os Estados Unidos assumem a centralidade do poder, instituindo uma cultura visual de origem africana ou uma economia visual da negritude. O modelo estadunidense de africanidade nas artes plásticas é difundido em nível internacional, tornando-se o paradigma de negritude artística dos artistas periféricos.

Entendemos essa ordem estética negra como fruto das relações de poder entre os descendentes de africanos escravizados na época colonial, um fenômeno que exige novos estudos para que se compreendam fatores que levaram à valorização ou não de certos traços culturais. Consideramos que a herança histórica comum não determina uma identidade fixa e imutável, mas o exercício político capacita o sujeito para reposicionamentos e reelaborações de si mesmo, alterando traços partilhado no grupo (SILVA, 2008). O fluxo das culturas, bem como das suas oportunidades econômicas, podem alterar usos e sentidos de experiências dos referenciais africanos. A afirmação da origem africana das coisas dependerá da relação de forças locais para situá-las ou nomeá-las (SANSONE, 2002).

Culturas e Identidades

Stuart Hall (2003) avalia a cultura popular negra como sendo contraditória, embora seja um lugar de contestação estratégica, sujeito à fluxos e mudanças. Por essa razão, os modos negros de vida não podem ser explicados por oposições binárias. Entretanto, eles conseguem se manter representando os traços culturais que lhe sustentam. A herança africana e suas relações com o meio social em que foi instalada é representada por estilos, musicalidade ou corporeidades.

O autor aponta que há disputas entre tradições, desprezando estratégias dialógicas e as hibridizações, com vistas à uma essencialização da cultura negra. Hall (2003) reflete que negociamos de muitas maneiras com as diferenças, e estas características antagônicas não se alinham ou aglutinam em torno de um único eixo, nem são reduzidas uma à outra. Cada ponto articulado é articulável, possui uma essência subjetiva que se desloca entre si. Esses deslocamentos nos fazem refletir que declarar-se negro, não impõe ao sujeito auto identificado a adoção de posicionamentos progressistas ou igualitários em outras dimensões (HALL, 2003, 2005).

A identidade se constrói em conjunturas sociais específicas, que determinam as escolhas e representações de cada um e resultam em consequências sociais reais (CUCHE, 1999). Stuart Hall (2005) nos explica que:

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre sendo formada. (HALL, 2005, p.38-39)

Na falta da inteireza da identidade, é preciso estar atento aos mecanismos externos ao sujeito que influenciam as identificações culturais, como as culturas nacionais em que nascemos. Do ponto de vista oficial, o poder de identificação acaba concentrado nos setores sociais dominantes, acarretando conflitos entre os diversos grupos de uma sociedade, conforme a opinião de Manuel Castells (2006, p. 23-24): “[...]quem constrói uma identidade coletiva, e para quem essa identidade é construída, são em grande medida os determinantes do conteúdo simbólico dessa identidade, bem como de seu significado para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem.”

Atentos a essa maleabilidade e provisoriedade da identidade, inferimos que é possível também que as identidades se transformem no âmbito pessoal e local, pois as transformações da atualidade favorecem mudanças políticas em diferentes escalas, inclusive na cultura (CUCHE, 1999; HALL, 2005). O indivíduo pode ser plural em suas identificações. A escolha de significados – ou sua reorganização pelo sujeito em função das tendências sociais e culturais, é um aspecto subjetivo em que podem se manifestar identificações artísticas (DOY, 2000; POWELL, 1997).

Considerações finais

Assim como outros setores da sociedade, o meio artístico sofre influência de movimentos políticos baseados nas diferenças (ARCHER, 2008). Tais mobilizações vêm forçando a adoção de práticas focadas na diminuição das desigualdades entre os profissionais da arte, ou seja, a imposição do multiculturalismo. Embora essa visão teórica busque abranger a administração das diversidades etnicorraciais, o pensamento precisa ser melhor debatido e avaliado em partes (HALL, 2003).

No campo da arte, os movimentos sociais negros – notadamente os dos anos 1960 e 70, vem conseguindo estabelecer o multiculturalismo como plataforma política presente em ações do sistema da arte contemporânea. Porém, as relações de poder entre o centro legitimador da arte e suas margens continua desigual no interior de tal mecanismo (CANCLINI, 2007; RODRIGUEZ, 2012)

A adoção de políticas culturais a partir das identidades, exige que o sujeito declare suas identificações para ter direito aos benefícios. Mas, a presença de artistas periféricos no sistema da arte não garante a igualdade de oportunidades, pois mesmo entre eles, se desenham novas articulações de poder. Esse é o caso dos artistas contemporâneos negros, que precisam criar segundo o modelo de narrativa visual originado na experiência racial estadunidense (WAINRIGHT, 2009).

Os Estados Unidos tiveram papel importante na elaboração de políticas afirmativas na arte. O arcabouço econômico e cultural criado em torno da arte de origem negra daquele país se transformou em paradigma de discurso visual da negritude. Entretanto, os processos históricos de cada lugar que sofreu colonização e escravização desenvolveram subjetividades híbridas e diferentes entre si. Como uniformizar uma experiência tão diversa, como a questão racial dos sujeitos desses territórios?

A flexibilidade e polissemia das identidades contemporâneas não permitem uma única forma de sensibilidade. A negociação de significados, símbolos e diferenças acontece o tempo todo, determinando a fluidez e a força política das questões identitárias. O sistema da arte, bem como as identidades precisam problematizar esses

constructos visando a compreensão, difusão e possíveis interpretações de processos criativos localizados, sem hierarquias.

Na dinâmica de afirmação de uma identidade específica, é importante a ideia de uma origem comum ao grupo. Porém, isso não define um modelo fixo identitário. É o exercício político que torna o sujeito apto a reelaborações e reposicionamentos no interior da instância coletiva e altera caracteres originais compartilhados (HALL, 2003; SILVA, 2008).

Referências

ALMEIDA, M. C. F. de. “Huellas de africanía”: recreando el África en el arte visual contemporáneo. **Nómadas**, Bogotá, v. 35, p. 156-165, jul.-dez. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S012175502011000200010&script=sci_arttext>. Acesso em: 22 set. 2013.

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

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

BALLESTEROS, E. F. Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidade a la globalización y la antiglobalización. In: **Huellas**, no. 03, p.31-44, 2003

BOURDIEU, P. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BULHÕES, M. A.. 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

CANCLINI, N.r G. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

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

CUCHE, D. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru; EDUSC, 1999

DEL VAL, N. J.. Aesthetics, multiculturalism and decoloniality. In **Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo**, vol. 1, núm. 1, p. 141-149, 2013

DOY, G. **Black visual culture**. Londres: L. B. Tauris & Co Ltd, 2000

ENWEZUR, O. & OKEKE-ACULU, C. **Contemporary African Art since 1980**. S.L. Bolonha: Damiani, 2009

ESCOBAR, T. Apuntes sobre uma situacion. In: RUIZ, A. (Org). **Hybrido y puro: practicas curatoriales em el arte contemporáneo**. Cordoba: Ediciones del Centro Cultural España-Cordoba, p. 61-91, 2009. Disponível em: http://ccec.org.ar/wp-content/uploads/2010/05/hibrido_y_puro.pdf. Acesso em: 03 out. 2013

ESCOBAR, T. 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, A. L. N. **L'insertion internationale de l'art brésilien**: Une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et dans le marché. 2006. Tese (Doutorado em Sciences de l'Art et du Langage) - Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2006.

FICQUET, É.; GALLIMARDET, L. On ne peut nier longtemps l'art nègre.: Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966. **Gradhiva**, Paris, v. 10, 2009. Disponível em <<http://gradhiva.revues.org/1560>>. Acesso em: 03 jan 2013

GOMÉZ, P. P. 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.

HALL, S. **A identidade cultural na pós- modernidade**. DP& A Editora, 2005.

HALL, S. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003

LIOT, V. **Art Contemporain Africain**: Elements pour l'étude d'une categorie de l'Art Contemporain internacional. 2005. Monografia de final de curso (Master 2 Developpement Culturel et Direction de Projet) - Université Lyon 2. Lyon, 2005

MOSQUERA, G. Além da antropofagia: arte, internacionalização e dinâmica cultural. In: PEDROSA, A. e SCHWARCZ, L. M. **Histórias Mestiças**: Antologia de textos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 328-338.

MOULIN, R. **O mercado de arte**: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.

POWELL, R. J. **Black Art and Culture in the 20th century**. Londres: Thames and Hudson, 1997

PRICE, S. **Arte primitiva nos centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000

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

SANSONE, L. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. In: **Revista Afro-Ásia**, Salvador, v. 27, p. 249-269, 2002.

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

SHOHAT, E. e STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação . São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

SILVA, T. T. da (Org) **Identidade e Diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008

VAHIA, E. **Políticas Artísticas na Era da Globalização**: O caso do Multiculturalismo. Público, Lisboa, jun. 2002. Disponível em: <http://www.motelcoimbra.pt/#/student/liz-vahia/>. Acesso em: 06 jun. 2013



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